الجاذبية الأزلية في تشكلات الصورة

عبد الله زارو

تقديم
البشير التهالي
جامعة مولاي إسماعيل - مكناس
الكلية متعددة التخصصات - الرشيدية



أسسها محمد علي بيضون سنة 1971 بيروت - لبنان
Est. by Mohammad Ali Baydoun 1971 Beirut - Lebanon
Établie par Mohamad Ali Baydoun 1971 Beyrouth - Liban

الكتاب : الجاذبية الأزلية
في تشكّلات الصورة

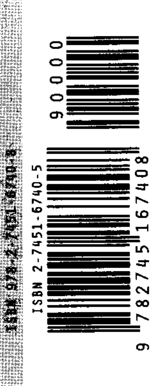
التصنيف : علم الاجتماع
المؤلف : عبد الله زارو
الناشر : دار الكتب العلميـــة - بيروت
عدد الصفحات : 160
قياس الصفحات: 24*17
سنة الطباعة : 2010
بلد الطباعة : لبنـــان
الطبعة : الأولى

Title : ETERNAL ATTRACTION
IN THE FORMATIONS OF THE IMAGE

Classification: Sociology
Author : Abdallah Zarou
Publisher : Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah
Pages : 160
Size : 17*24
Year : 2010
Printed in : Lebanon
Edition : 1st

الآراء والاجتهادات الواردة في هذا الكتاب
تعبّر عن رأي المؤلف وحده
ولا تُلزم الناشر بأي حال من الأحوال

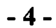




إهداء

إلى روح الفنان المميز

لونّاس معتوب



بسم الله الرحمن الرحيم

ولا شك أن عصرنا يفضل الصورة على الشيء، النسخة على الأصل،، التمثيل على الواقع، المظهر على الوجود.. وما هو مقدس بالنسبة إليه هو الوهم. أما ما هو مدنس فهي الحقيقة. أدهى من ذلك فالمقدس هذا يكبر في عينيه بقدر ما تتناقص الحقيقة ويتزايد الوهم.

فيورباخ

مسرد بأسماء الاصطلاحات الأجنبية ومقابلها العربي

Hermès: في الأسطورة الإغريقية، مبعوث الآلهة، المختص بالتواصل وتشفير المعنى.

Dionysos: في الأسطورة الإغريقية، إله الخمر والدعة وأشكال اللامعقول.

La métamorphose: الانمساخ، والتحولات التي لا حد لها في شيء.

Le désenchantement: خيبة الأمل.

Le réenchantement:عودة الأمل.(كان فيبر أول من استعمل المصطلح في سياق معايناته لما آل إليه نموذج التطور المادي للحضارة الغربية)

Vecteur: الناقل، الحامل.

Sms: الرسائل المتبادلة بواسطة الهواتف النقالة.

Carpdiem: استمتع بالحاضر: الأمر الأخلاقي الشهير في الفلسفة الأبيقورية.

Alter Ego: الآخر بصفته أنا.

La folle du logis: كناية عن الخيال في فلسفة مالبرانش.

Léviathan: الليفيتان، عنوان أهم مؤلفات الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز، ومعناه: حيوان بحري أسطوري متعدد الرؤوس، يرمز عنده إلى تصوره للدولة القوية والمقتدرة التي لا تقهر.

Concupiscentia ocularum: عبارة للقديس أوغسطين تعني شهوة العين.

Carisitas: عبارة للقديس أوغسطين تعني الفضول المعرفي.

Les iconoclastes: محطمو الأوثان بدافع التحريم والتجريم، عرفوا بذلك الاسم في المسيحية الباكرة.

L'hégémonie: الهيمنة، عند غرامشي، مقابل للسيطرة: La domination

L'idée: الفكرة.

L'idole: الصنم. والمغزى من إيرادهما مجتمعين اشتراكهما في الجذر.

Religion: من Religare في اللاتينية ما يربط ويشد الأشياء والأشخاص إلى بعضهم البعض. فالدين في الأصل رابطة، ووشيجة بالمعنى الاجتماعي للكلمة.

Enstasy: الانتشاء الداخلي؛ مقابل الانتشاء الخارجيExtasy: الأول تتجه طاقته نحو الداخل، والثاني يتمظهر، يتجه نحو الخارج.

Les compossibilités: الممكنات المتزامنة، استعملها السوسيولوجي "لاغدغو".

Socialité: أجواء الأنس والمؤانسة، مفهوم راتب في كتابات عالم الاجتماع الفرنسي: ميشيل مافيزولي، وكنا في دراسات سابقة نستعمل مصطلح الأنسية كترجمة للمفهوم، اقتباسا من الاجتماعية الجزائرية ليلى بابس، في مقالها:

La socialité en arabe: in "Sociétés" juillet - aout/1988 مركز البحث في الراهن واليومي، جامعة باريس 5، السوربون.

Empathie: الضلوع الوجداني، مصطلح متواتر في فلسفة التواصل الألمانية مع شيلر وغيره.

Bal: علبة الرسائل، في لغات الأنترنيت.

Le monde imaginal: عالم الصورة ومرفقاتها، من ابتكار هنري كوربان.

Pancalisme: نظرية في الفلسفة تربط جميع مفاهيمها بالجمال.

Ratioseminales: مفهوم رواقي، يعني المنطق الداخلي الجواني؛ أي ما يسوغ الشيء من داخله.

Cynismus: الوقاحة والصلف، والخروج عن المألوف: سلوكات تنسب إلى جماعة الكلبيين في الفلسفة الإغريقية.

Les figures emblématiques: الوجوه الرمزية.

Amorfati: عشق القدر، القبول حد العشق بما حدث، لا لشيء إلا لأنه حدث. ورد كثيرا في كتابات فريدريك نيتشه.

Schématisation: المقولة، في الكتاب الشهير: الاستعارات التي نحيا بها، لجورج لايكوف ومارك جونسون.

مقدمة

من هول الفراغ الذي تعاني منه الدراسات السوسيولوجية العربية، يكاد المرء يصاب بالأغورا فوبيا. والفراغ الذي نعنيه يحتمل وجهين متلازمين:

* الأول أصلي ومقتضاه ندرة هذه الدراسات وسط المنجز المعرفي المنصرف في الساحة الثقافية العربية؛

* والثاني محايث، ومؤداه خلو هذه الندرة ذاتها من الخصوبة المفترضة في الممارسة السوسيولوجية، وتنكبها لنسغ الحياة التي ترفعها فوق سقف الصدق والمطابقة، بشروطها الإحصائية المحصورة؛ لتشق طريقا آخر في استيعاب الظواهر الاجتماعية وتفهمها، يبطل كافة أشكال التحكم المسبقة التي تجمدها عند حدود معانيها الأولى.

ولعلي بهذا الإقرار أسل فيصلا للتفرقة بين منهجين في الكتابة السوسيولوجية، أحدهما معتاد إلى درجة السذاجة السيكولائية، بل إلى درجة القابلية العامة للإجراء، شأنه في ذلك شأن قواعد البداهة في العلوم الصورية؛

والثاني يتمثل في صورة أسلوب هامس، يتخذ الظاهرة السوسيولوجية منتزها للتأمل والتملي في آن، يشعر القارئ بدهشة وجودية، وهو يقف على حقائق الأشياء وقد أكسبتها الاستعارة بعدا رمزيا يفصح عن نفسه بطريقة تشييدية من غير رهان مرجعي معلن.

إنها "السوسيو لوجيا المداعبة" كما درج الباحث الأنتروبولوجي المغربي عبد الله زارو على تسميتها وتأديتها في أبحاثه المتراكمة التي طاولت آفاقا وميادين اجتماعية غير مطروقة. وأصل هذه السوسيولوجيا يرجع إلى المنجز الأكاديمي الوافر الذي نهض به المفكر الفرنسي مشيل مافيزولي في جامعة السربون الخامسة، وذريته من صفوة الباحثين السائرين على نهجه من أمثال الفرنسي جون كلود كوفمان، والجزائرية ليلى بابس، والمغربي عبد الله زارو الذي يكاد ينفرد بأولية التعريف بهذه

المدرسة وبرائدها في العالم العربي، عن طريق ترجماته المتقنة والفصيحة للكتب والمقالات المفصلية لمافيزولي، ودأبه المستمر على تجريب رؤيته السوسيولوجية والأنتروبولوجية في تحليل وتأويل العلاقات الاجتماعية، ومدارج السلوك والتصرف تجاه الذات والآخر والعالم في المجتمعات العربية؛ وهي الرؤية التي احتضنتها دراساته المتنوعة عن السياسة، والهوية، واللغة، والحب، وسواها مما يند عن الحصر في هذه المقدمة الوجيزة.

تقتضي السوسيولوجيا المداعبة، كما سيتبينها القارئ لكتاب "الجاذبية الأزلية: في تشكلات الصورة" مراجعة مفهوم الكتابة السوسيولوجية على نحو ما يجعلها من الناحية البنائية، "رحما للخيال" بعبارة الفيلسوف الكبير جورج ستاينر، (George Steiner) حيث تتناغم الحكاية بكافة ممكناتها الدلالية مع المفهوم والنظر؛ ليتحصل من ذلك ما يسميه فريدريك نيتشه بالفكر الراقص، الذي يتخذ الاستعارة مطية إلى الحقيقة، ويتوسل إليها عبر متواليات إشراقية، بدل الخلوص الأرثودوكسي للوصف الصوري والإكراهات المنهجية الناجمة عنه. وهو ما يعني، في عرف الأستاذ عبد الله زارو:

"تحرر الباحث والملاحظ الاجتماعي من عقدة البرهنة التي لازمته طيلة مماهاته بالمنهج الصارم والدقيق لعلوم الطبيعة والذي لا يترك أقل القليل من الذاتية تتسرب إليه كما لوكانت جنحة يخشى من التلبس بها في " مطبخ " علوم الإنسان. والحال أنه وكما ورد على لسان [الغزالي] المعروف بنزوعاته الصوفية واحترازاته من العقل الفلسفي الآلي وكذلك بتوفيقيته الفكرية التي لطالما جلبت إليه سخط " العقلانيين الخلص ": من ظن أن الكشف موقوف على الأدلة المحررة فقد ضيق رحمة الله الواسعة". ما يعني في لغتنا السوسيولوجية أنه ضيق مجالات استكشاف الاجتماعي والأدوات والحيل المنهجية المساعدة على ذلك وأغلبها يوجد على تخوم العلوم أو في دوائر التقاطعات والمساحات البينية المتقاسمة بينها". (الجاذبية الأزلية)

والصورة الثانية للمراجعة، ترتد إلى محتوى الكتابة، ومضمونها المعرفي المتعدد الأصوات، والعابر للتخصصات، الناقض للمزاعم الصفائية المسورة للعلوم،

والقاصم للحدود المصطنعة بين قطاعات التفكير، ومسالكه المتداخلة واللامتناهية. ومصداق ذلك في حديث الباحث عن استحالة المؤاخاة بين "مواضعات" العلمويين وبين "الأوضاع" الراتبة في التجربة الإنسانية التي ترتقم تحولاتها في الصور والاستعارات، فتستحيل مقاربتها - تبعا لذلك - بكل نسق فكري يتجاهل حساسيتها وتوترها اللازبين:

"إن النظريات لا تجدي نفعا في مقاربة الصورة. ذلك أنها تقابل فضيلة التأمل التي قام عليها هذا النمط المميز من التفكير المسمى فلسفة والذي اقترنت فيه القدرة على الإندهاش (تو مازاين) بالقدرة على تحمل المفارقة ومترتباتها".(الجاذبية الأزلية)

تتوسل الكتابة السوسيولوجية عند عبد الله زارو بهذين العنصرين في انسجام مذهل، يتفرع عن الشخصية المعرفية للباحث المنحازة إلى التعدد في مداخل القراءة، ومسارات التحليل، والمرجعيات الفلسفية الأصيلة، التي يحسن انتقاءها في المواضع الدقيقة للاستشكال والاستدلال. ويبدو لي أن ثمة إكسيرا خفيا يستطير في سائر دراساته؛ فيجعلها تقع على نفس الدرجة من الإحكام، وقد جهدت في تتبع آثاره فتبين لي أنه يكمن - تقديرا - في الوصل بين السوسيولوجيا والفلسفة عبر وسيطي الأنتروبولوجيا والأدب، الأمر الذي يستلزم التسلح بلغة منفتحة، لا تنفذ طاقتها بمجرد إنجاز وظيفتها الحملية، لكنها تتمثل في الغالب ذريعة لدلالات متناسلة ومتتالية شبيهة بالصدى، مثلما يستلزم القدرة على "التحليق الحر للفكر"، دون الإخلال بنسقية التحليل، والانتظامات الدنيا التي يقتضيها)يمكن التماس خصائص هذه المعادلة ومحاذيرها وإخفاقاتها في كتاب :Jacques Bouvresse

(Prodige et Vertiges de l'analogie)

يتأسس كتاب الجاذبية الأزلية على هاتين الدعامتين، وقد زادهما الموضوع الذي يعرضه فيه للمناولة السوسيولوجية تمكينا ووضوحا، بالنظر إلى السمة المهيمنة لمفهوم الصورة، وامتداداته المستفيضة والواسعة في مختلف قطاعات المعيش بشكليه الراتبين: الواعي واللامعقول. وهو بهذه الصفة يتجاوز حدود المنظور السوسيولوجي الراكن إلى المعاينات الباردة، والرؤى المسلجسة بعبارة الفارابي.

ينصرف هذا التجاوز في الكتاب بكفاءة واقتدار معرفيين نادرين، على نحو ما يجعله كتابا تأسيسيا، تدخل قراءته في حيز الوجوب؛ للوقوف على صورة "الصورة" في فصول "رواية سوسيولوجية" عابرة للأجناس.

البشير التهالي

جامعة مولاي إسماعيل، مكناس

الكلية متعددة التخصصات - الرشيدية

الفصل الأول

زمن هرمس

<< وهل يوجد الزمن إلا في الساعات ؟ >>

كريشنامورتي << ثورة الصمت >>

1) متعة الأشكال:

على ما في الإختزال دائما من مجازفة إلا أنه لن يمنعنا من تكثيف زمننا في خلطة هرمسية ديونيزوسية. فإذا كان ديونيزوس يرمزإلى القوة الأقدر على تقريب الأجساد والإندفاعات والرغائب والمتع الحسية فإن هرمس لن يكون أقل قدرة على تقريب الأوعاء والأذهان والنفوس وآفاق التوقع الوافرة التي غالبا ما تختزل في الكلمة الفضفاضة للخيال.

وإذا كا ن الوجه الرمزي لديونيزوس قد نال حظه وزيادة من المقاربات الأنثربولوجية الواضعة لليد على عوداته القوية إلى مجتمعاتنا المعاصرة بكل الحمولات المذكورة فوق، بل واستظلالها بظله الوارف [1]، فإن هرمس [إله التواصل وتشفيرالمعاني والدلالات، مبعوث الآلهة] بات يستحق اهتماما كريما من قبل البحث الفلسفي والاجتماعي مع هذا الصعود القوي لنجم الصورة واكتساحها كل مرفق. الصورة هنا بصفتها بوتقة ممتازة لتواصلات شتى يتقاطع فيها الرمزي والأسطوري والحسي والشبقي والمخيالي والماضي والآني والآتي فضلا عن إتاحتها للأنا فرصة سانحة للإنفتاح على الآخر والغيرية بمعناها الواسع والفسيح.

---

(1) لتعميق المعلومات حول هذه النقطة، ترجى العودة إلى هذه العناوين حسب الترتيب الزمني الذي ظهرت به:

- H. jeammaire:Dionysos: Histoire de culte de Bacchus, payot , 1951 .
- J. Brun:Le retour de Dionysos: les bergers et les images ?1976 .
- M.Detienne:Dionysos mis à mort, Gallimard, 1977 .
- M. MAFFESOLI:L'ombre de Dionysos: contribution à une sociologie de l'orgie librairie des Meridiens Klincksieck et cie,1985.

غيرأن الصورة بمختلف تلاوينها وتعابيرها وتنويعاتها ليست بوتقة لتواصلات فحسب بل ووعاء عميق الغور أو ثقبا بلا قاع بلغة التلمود [1] لِمَعانٍ لا تنضب ولا تنفد. وبذلك، فهي تفسح المجال مجددا ولربما بشكل غير مسبوق في عصرنا لهذا المفهوم الفيبري الخصيب لتعدد المعاني وشرك القيم مقابل وحدانية المعنى والقيمة الملازمة للواحدانية الدينية القائمة على إيمان وتسليم.مفهوم يفتح الأبواب مشرعة أمام تعددية في المقاصد والمسالك والمسلكيات وأشكال وصيغ من الطوبى المتناهية في الصغر التي ينغل بها النسيج الاجتماعي المعاصر. نؤثر تسميته بالمعاصر تفاديا للتصنيفات السجالية كالحداثي والعتاقي وما بعد الحداثي سيما إذا أخذنا بالحسبان أن عدوى الصورة طالت كل جهات المعمور ولوكان دفقها وفيضها يعاش بنسب متفاوتة هنا وهناك. وقد تكون تلك لعمري إحدى أفضال العولمة الأعدل قسمة بين الناس على ظهرهذه البسيطة. فالصورة سيالة، سيارة ولا تعبأ بالحدود وتنجح دائما خفتها وتقنعها في جعلها تتنقل بحرية أكبر وسرعة أكثر.

تعود الصورة إلى الواجهة بعد قمع متعدد الأوجه ورهاب متواتر إزاء ضلالاتها وغواياتها عودة غير مسبوقة.لم تعد فتنتها محبوسة في قمقم زخرف القول وبلاغة الكلام في المتن الشعري والقصصي والبلاغي بل تعدته إلى الصورة المشاهدة المحاكية وغير المحاكية، الناقلة للواقع أو للواقع الفائق، المتطابقة مع المحسوس أو مع قسمات الحلم العاكسة للدفين من المشاعر أو المضمخة للجزئي، المتواري والهارب أو على الأقل لما أريد له أن يكون كذلك. ولأن الصورة سواء في معاقلها التقليدية (شعر، بلاغة، متخيل قصصي وديني) أو مواطنها الحديثة والمستحدثة (تلفاز، فيديو نص، أنترنيت) أو الحاسوب المرئي [2] (وهوتركيبة متقدمة ينتظر انتشارها على

---

(1) عن الثقب الذي لا قرار له ولا قاع أو " المرآة المعتمة " كناية على هول الصورة وفداحتها، عد إلى تحليلات:

M. MAFFESOLI:La contemplation du Monde: Figures du Style communautaire, Editions Grasset et fasquelle 1993 , pp: 119/125.

(2) ينتظر حصول الدمج بين خدمات الحاسوب وخدمات التلفاز في جهازواحد يدعى Teleputer في العشرية الأولى من القرن 21 حسب المتخصصين في تكنولوجيا المعلوماتية والإتصال والطرق السيارة للمعرفة.

أوسع نطاق)، لا تزعم نقل الحقيقة ولا امتلاك ناصية الفصل بين خيال وواقع، صدق وكذب، فإنها لا تحمل على المعاني الواحدة والمفردة بل على معانٍ متشظية تتأبى على أطر شارحة جاهزة، وناجزة، نمطية ومكرورة بل على الدلالة المسترسلة إذ ما أن ترسل حتى تسترسل بلغة [هايدغر]، فإنها لا محالة خالقة لتعدد بالرأي وبالتالي في القيم أيضا والأفعال والتوجهات وآفاق الإنتظار والتسويغات والتفضيلات والميول [1].

لقد أدخلت الصورة بتعبيراتها الجديدة الإنسان، ومن الباب الواسع، إلى عوالم من الهيرمينوطيقا المتشظية وفلتان المعنى وسيولة القيمة وانسياب الزمن والتشكل المتجدد للهوية وزوال الحدود الفردية والجماعية والقومية ما جعلنا نكثف هذا الزمن وبامتياز في الوجه الرمزي لهرمس المبعوث من لدن زيوس في الميثولوجيا الإغريقية لأجل تسهيل التواصل بين عالم الآلهة وعالم الفانين.وذلك لجهة استفراده المفترض بالقدرة على تشفير الغوامض وفك الألغاز والأسرار اللدنية المحمولة على صور القول والمشخص والمرسوم والرؤى والمجاز والإستعارة [2].

تتحدث الأسطورة عن صفات لافتة في هذا الإله المبعوث إلى البشر لا يمكنها أن تمر دون أن تستوقفنا دلالاتها الأنثربولوجية الأعمق في علاقتها بما نحن بصدده. فهرمس يطير بخفة الأفكاروهو في طريقه إلى مزاولة مهامه كما أنه أحذق

---

(1) عن الإرسال والإسترسال عند هايدغر، عد إلى:

G. VATTIMO: Ethique de l'interprétation , La découverte ,1990 p:34.

(2) هيرمينوطيقا في هذا السياق تنحو إلى ترجيح كفة " أصالة المفسر" كما دافعت عنها الهيرمينوطيقا الفلسفية على لسان [هانزجورج غادامير]، ومن ثوابتها: 1 - فهم النص حصيلة امتزاج أفق المعاني لدى الشارح المفترض مع أفق المعاني في النص الذي هو هنا صوره.

2 - الفهم الموضوعي أي المطابق للواقع غير ممكن لأن الحالة الباطنية أو ذهنية الشارح وقبلياته شرط لحصول الفهم.

3 - عملية فهم النص عملية غير منتهية لا تعرف حدودا تتوقف عندها. ففي كل مرة تتيح إمكانية جديدة للتركيب وولادة فهم/ إدراك جديد، راجع مقالة أحمد واعظي: ماهية الهيرمنوطيقا، ترجمها عن الفارسية: حيدر نجف مجلة " المحجة "،عدد خاص عن الهيرمنوطيقا، شتاء 2003 - 1423، ص ص: 62/10 وكذلك:

Roland Barthes: Le plaisir du Texte , EDITION "livre de poche" 2002.

الآلهة وأكثرهم حيلة. إنه أيضا إله الطائرين المحلقين، إله التجارة والرواج والتداول والأسواق وحامي عموم المتفاوضين فضلا على أنه يمتاز باللطافة والرشاقة ويرفض التواصل بالمقابل نظير خدماته [1].

خارج المنطوق الضيق للأسطورة وسياقها الخاص، يتعلق الأمر بصفات عامة وفارقة يتعين - من جهتنا - سحبها هنا والآن على كل منذور للتواصل أو منخرط فيه أو مقبل عليه أو متعطش له. صفات لازبة نكثفها في الحذر، اليقظة، النشاط، خفة الحركة والجهوزية. الحذر من التعامل مع عوالم الصورة بمقتضيات وشرائط الواقع ومستلزمات الأخلاق العادية والأفكار العرفية وبخاصة الأزواج القائمة على صدق وكذب، حسن وقبح، حقيقة وخطأ، صحوة وغفوة. اليقظة لأننا إزاء خيالات وتهيؤات واستيهامات وأحلام " يقظة " وأماني لا تقدم الأشياء بلغة مباشرة بل في هيئات وتشكيلات مواربة ومداورة غير أنها - بصفتها تلك - قد تنجح في التعبير عن أعمق أعماقنا وعن الحقائق الجذرية في واقعنا أكثر من الواقع نفسه وبدفق وفيض. حقائق تحجبها سلطة الأنا الأعلى وشتى مباديء الواقع كما تعيدها الرتابة الزمنية للمجتمع الكادح إلى المناطق اللاشعورية للكينونة بشكل عام. النشاط والهمة لأن التواصل والتواصل بواسطة الصورة في القلب منه، هو كما قلنا بوتقة لتفاعلات شتى يحضر فيها العقلي وما فوق العقلي الجامع للأسطوري والرمزي والمخيالي. وهو ما يعني أنه على المتفاعل مع الصور أن يستنفر كل قواه وطاقاته في التلقي والتقاط الجزئيات والتفاصيل والواضح والمرموز والمقول والمسكوت عنه والصريح والملمح إليه. ومثل هذا النشاط يستدعي خفة حركة وسرعة بديهة لأجل مسايرة ومجاراة كل هذه الإيقاعات المتفاوتة في التواصل ماهية وأشكالا. خفة شبابية كتلك التي يشهد عليها هذا الإقبال المحموم والمقلق للأرواح الجادة للراشدين البالغين، إقبال اليافعين على مقاهي الأنترنيت والتهام أطباق الأشكال التي تجود بها قريحة الصور والإستزادة منها حتى التخمة لا الإشباع فحسب. كما أن الإقبال الشديد على الأغنية الشبابية الخفيفة (كليبات) مثال ناجز عنها رغم أنف كل المتباكين على " العصرالذهبي " للأغنية

---

(1) Edith HAMILTON: La Mythologie:ses dieux ,ses héros, ses légendes , Editions Marabout ; pp 36 /37.

الكلاسيكية بكلماتها الرزينة وجوقها العرمرم وإيقاعاتها البطيئة والمتأسفين على انحطاط الذوق العام. فالأجيال المعاصرة مولعة بالإيقاع أكثر من المضامين وبالتماسك الإيقاعي والشكلاني للأداء الموسيقي أكثر من اللغة التي حصل بها الغناء. وتشهد على ذلك المهرجانات الشبابية العالمية بكل مكان وأشكال الإنخطاف والتوحد الخالقة لها بين الشباب من مختلف بقاع المعمور.

وأخيرا وقد لا يكون آخرا ثمة هذه الجهوزية التي تبيناها في خصلة المجانية أو العطاء دون عطاء مضاد المماثل للكرم النبيل والآرستقراطي الذي طالما دغدغ السيكولوجيا الفكرية لنيتشه وجعله من الشمائل المائزة للإنسان الراقي. جهوزية هرمس للتواصل وملامسة ومداعبة الدلالات ودغدغة أقنعة القول من أكبرها على الإطلاق (الكوسموس) إلى أصغرها ومتناهيها في الصغر كالأحلام والرؤى والإسقاطات الذهنية لبني البشر الممارسة على الشاشات الوافرة للغة: لغة الكلمات بصورها البلاغية ولغة الصور بعوالمها المجازية والإستعارية والسيمولاكرية (السيمولاكر: محاكاة النسخة لأصل لا وجود له).

2) كتاب وصور:

يتعين قراءة هذا الشد والجذب الذي تشهده أيامنا بين عالم المكتوب وعالم الصورة في سياق هذا التوتر الديناميكي الضارب في العمق الأنثربولوجي للمجتمعات من أكثرها بدائية إلى أوفرها حداثة. نحن إزاء توترخلاق على غرار كل التوترات والأزمات لأنه يتيح للإنسان ممارسة التأرجح المريح والتليد بين قطبي الإقناع والإمتاع، بين ثقل المضمون وخفة الشكل، بين خطانية السطر وتعرجات الأوضاع، بين إكراهية العلاقة وأريحية الوشيجة، بين الضرورة والحرية وبين الفائدة والمتعة.

صحيح أن النفور من المكتوب إزداد في أيامنا أكثر من غيرها، كونها أيام فورة الصورة وسطوتها على النفوس والألباب والأجساد أيضا. غير أن ذلك لا ينبغي أن ينسينا بأن هذا الموقف له أشباه ونظائر في التاريخ الضارب في القدم [1]. فالمكتوب

(1) يكفي الإستشهاد عن هذا التوجس المتأصل تاريخيا من الصورة ومستتبعاتها وملحقاتها (أكسسوراتها) بهذه النصوص المجمعة على الفكرة رغم بعد الشقة الزمانية والمكانية والسياقية بينها. وفيها يحتل تهيب المكتوب ورديفه المسموع حيزا لا يستهان به:

=

إرتبط دائما بالشيء المراد تدوينه وتثبيته وصيانته من التحريف والتحوير و"عوادي الزمن" وارتبطت قيمته في الأغلب الأعم بالشيء الذي يخشى على بكارة معانيه وهشاشة ألفاظه والخوف عليها من عدم قدرتها على درء رغبة " العابثين " في العبث بالمعاني الأصلية، الجوهرية والثابتة التي لا يأتيها باطل من بين يديها ولا من خلفها. لذلك، كان المكتوب في الأصل ذا طبيعة ميتافيزيقية وحاملا ناقلا لمحتوى كلام ومقاصد كائنات مفارقة أو لوصايا وأوامر متعالية على ظروف وحيثيات الزمان والمكان والإنسان. بالمقابل، كانت الصورة دائما نموذجا للعابر والفلتان والعارض والطارئ والقابل في كل وقت وحين لتشكلات لا نهاية لها وعصية على التوقع البسيط. وقد أعطى [نيتشه] و[دريدا] بعده من خلال التمييز بين الكتابة الميتافيزيقية والكتابة الإستعارية كل العمق الفلسفي الممكن لهذا التنابز التاريخي بين سلطة الكتاب وسلطة الصورة وأسسا بذلك أيضا تأسيسا إبستمولوجيا للفارق النوعي بين العالمين.

فمن جهة، هناك نص ميتافيزيقي معروف بتبجيله للمحتوى على حساب الشكل، للمدة على حساب الديمومة، للفعالية على حساب المتعة، للتاريخ على حساب اليومي والتواريخ الصغيرة وللمو ضوعي (اللاهوتي بالمقام الأول) على حساب الذاتية المتموضعة. ومن جهة ثانية، هناك النص الجينيالوجي القائم في مجمله على الإستعارات المتشابكة والمعاني المتنابذة والتشكلات المطواعة. فرغم أن النص

=

- جورج لايكوف ومارك جونسون: الإستعارات التي نحيا بها،راجع الفصل بعنوان: الخوف من الإستعارة، ترجمة عبد المجيد جحفة دار توبقال للنشر 1996، ص ص 184 /187 .

- M. MAFFESOLI: La contemplation du Monde , opcit ; chapitre:La peur de l'image pp: 79/89.

وقد ترجمناه بالكامل إلى العربية:

ميشيل مافيزولي: الخوف من الصورة، ترجمة عبد الله زارو، الإتحاد الإشتراكي 10 مارس 1997، 17 مارس 1997، 24 مارس 1997 وسنتوسع لاحقا في هذا الشق من الموضوع في فصل رهاب الحظوة.

- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، عدد 311، يناير 2005، فصل بعنوان: فلاسفة الصورة. حيث تجد رصدا لخلفيات معاداة الصورة في الحقل الفلسفي والمسيحي، ص ص 140/79.

الميتافيزيقي - حسب [دريدا] - هو دائما نص مكتوب إلا أنه ينطوي على الرغبة في الإنمحاء وترك المجال كلية للمحتوى الذي ينقله ويسعى، في الغالب، إلى تعليمه (تلقينه) [1].

الأمر واضح إذن، فكل تركيز على المحتوى (المضمون) في العالم الكبير للنصوص من أكبرها إلى أصغرها يقابله تضحية بالشكل والقوام والهيئة والرونق والمظهر وما يدخل في حكمهم. فالنص مشغول بالنقل والتلقين والتعليم والتهذيب وإعادة الصوغ في أفق تغيير العالم بدءا بالمتلقي الذي يتلقاه ويحضنه. يستغني عن " متعة الأشكال " ويستعيض عنها بـ " جدية المضامين " ما يجعله نصا بروميثوسيا بامتياز. وحتى إن حدث - عرضا - وأن استعان بهذا القدر أو ذاك بدزينة من الإستعارات كما نجده في النصوص الدينية المؤسسة للقول والفعل الدينيين (توراة، إنجيل، قرآن) فإنما لغرض خدمة المحتوى أكثروتقريبه من الأفهام المتواضعة وعقول ومدارك العوام. توضع الجمالية، بمقتضى هذا الإجراء، في خدمة وتحت تصرف الفعالية ما يتنافى مع " منطق " الأشكال ومنها الصورة التي يتماهى فيها الإطار مع المادة والهيولى مع الشكل لتكون كائنا في ذاته ولذاته.

الظاهرأن مثل هذا المنطق المتفرد، المكتفي بذاته والقانع بما هو هنا والآن هو الذي لفت اهتمام فيلسوف عميق الغور كنيتشه عند تمييزه النص الجينيالوجي عما سواه وبصفة خاصة عن ذلك النص الميتافيزيقي، الإسقاطي والدعوي الذي يقع مركز جاذبيته خارج مداره. فالنص الجينيالوجي الذي تتوالد المعاني بداخله وتتناسل الدلالات دون أن تكون مهددة أبدا بالنضوب هو نص استعاري في جوهره "يعتمد النظم الإستعارية للغة قصد تحويل " تحوير " مضامينها إلى كائنات كلامية. فالشمس والقمر والكوكب والنجوم في مثل هذه الكتابة (كمافي الصور المشاهدة) لا تدل على كائنات فلكية، وقد لا تدل على بشر من شحم ولحم ودم بل الشمس فيها هو الدفء والقمر هو الأنس والكوكب والنجوم هي الرفيق. أما الإقتصاد فيها فلن يكون علم سياسة المال والتجارة بل الغنى والفقر والصحة والمرض والشقاء ". والإنسان بداخلها، بمقتضى ذلك كله، سيكون قابلا لما لا نهاية له من التموضعات والتمظهرات

(1) Jaques Derrida: De la grammatologie , Editions Seuil , 1971 , p 120.

والتشكلات.

تقوم الصورة بقلب جذري للآية نظير مفعول القلب الأثير في السيكولوجيا والاجتماع. فما يجنده المضمون في المكتوب كوسيلة لغاية (الشكل في خدمة المحتوى) تتولى هي الإرتقاء به إلى المناط المزدوج للوسيلة والغاية معا. أكثر من ذلك، فحتى المضامين المزعومة في كل خطاب مكتوب تعرضها لفعل تشظية وتفتيت (تفكيك) حتى تغدو مجرد كائنات تعبيرية ليست بالضرورة تعبيرات نقدية بل إثباتية وتوكيدية تتموقع خارج دائرتي الخير والشر والجمال والرداءة والحسن والقبح سواء كانا نصيين أو عقليين. وبسبب ذلك ولأجله نجدها تعلن حالة من الإستنفار مماثلة لليقظة الهرمسية المومأ إليها فوق في كل الحواس والمدارك. ذلك أن اللغة الإستعارية تلك يتقاطع فيها تمام التقاطع الإدراك البشري برمته، بكل تنويعاته الحسية (ذوق، بصر، سماع، شم) مع إدراكات أخرى لا يكتمل عمل الحس واشتغاله الجيد إلا بمؤازرة منها ودعم وأقصد القدرة على الإنصات والفهم [1].

---

(1) معرفة يتكامل فيها العقل والحواس والأحاسيس والحدوس والتجربة والمعيش والحس المشترك.
معرفة تذوب فيها الحدود بين المتعالي والأقل تعاليا، بين المفارق والمحايث، بل بين الصحوة والغفوة حسب العبارة الشهيرة لمحيي الدين بن عربي. تلك المعرفة البرزخية التي هي " أوسع الحضرات " وحظيت بتسميات عدة وداعبت مخيلات العديدين ممن لا تستهويهم الخطابات التبسيطية. ومن هؤلاء [فريد ريك نيتشه] الذي تنبأ لها بالتمكن في زمن أسطيطيقي حتى النخاع حيث ستترجح كفة الشعر والفن على كفة العقل والعلم إلا أنه عدمي أيضا إذ ستشهد فيه الأزواج والثنائيات القيمية المكرورة حتفها واحدة بعد الأخرى.
ولن يكون الترياق ضد الجانب الفتاك في هذه العدمية سوى الفن وعوالم الصورة في القلب منه.
في السياق السوسيولوجي المعاصر، نحيل على كتاب " العقل الحساس " بوصفه مرافعة لأجل التأصيل لهذا التوجه في البحث الاجتماعي كما أنه توليفة ملخصة إلى حد ما لروافد هذه الحساسية في الموروث الفكري المعاصر وراصدة - في حدود الممكن - لتجلياتها في مجتمعاتنا ما بعد الحداثية و"العولمية ". شرط فهم هذا النعت الأخير كعامل تقريب وتقليص للمسافات بين الأقوام والأمم والأنوية المتضخمة باتجاه تنميطات قدرية تحين على طريقتها الفكرة التليدة لوحدة الجنس البشري التي كانت في زمن مضى دوغما يستعان بها لأجل مآرب
=

إن النص الميتافيزيقي بحسبانه نصا قاصدا،مباشرا وحاملا لمضمون يروم إيصاله وإقناع الغير به يتكيء فقط على الفكر والحجة العقلية والقياس المنطقي والدليل المادي والبرهان القاطع. وعلى هذه الطريق، لن تجده يتحرج من الدوس على كل الجماليات التي توفرها الأشكال سيما إذا كانت لذاتها وفي ذاتها. إنه مهووس بخطاب الحقيقة وإرادة الفصل بين المضيء والمعتم، بين الحلال والحرام وبين الخير والشر على غرار الحسام الحاسم في رمزيات [ديران]. مهووس بإعداد الوصفات السلوكية لبني البشر ويسحب هذا الهوس على عالم الصورة التي لا تطيقه ولا تتحمله لأنها أصلا مفارقة لهكذا منطق ما نوي في تشكلها وصيرورتها مستعيضة عنه بمنطق آخر دمجي، استدماجي وانصهاري. وجه الصدق فيه امتداد لوجه الكذب والقبح صنو للحسن والجميل نسيخ للذميم. وبالتالي فلا طائل من تخطئته أو استهجانه أو حتى الإستعداء والتأليب عليه كما انتبهت إلى ذلك في نبرة من التسليم غير خفية ثلة من النقاد والبلاغيين والفلاسفة المسلمين بعد طول توجس وتهيب وتشكيك بل وحيرة إزاء غواية الصورة [1].

ظل هذا القصور للكلام المباشر والمكتوب " العاري " بتعبير البلاغيين في مواجهة سطوة وجاذبية الصورة التشبيهية والمجازية والإستعارية والمتخيلة يطرح على الدوام مشكلات. ففي الوقت الذي كان فيه المتوجسون من الصور الذهنية والبلاغية يرون فيها منافسا ومزاحما وغريما تنبغي محاربته بكل الوسائل بما فيه الإستهجان والإستعداء والتحريم والتجريم وتهمة مجافاة الحق والحقيقة وصرف الناس عن " واقعهم"، كان الموالون لفتنة الصور ينوعون في أساليب مقاومتهم لاجئين إلى عمليات كر وفر وتلون وتكيف وتوشيح معركتهم نفسها في سبيل الصورة بأردية من

=

أخرى غير أخلاقية دائما،يراجع:

- M. MAFFESOLI:Eloge de la raison sensible , Editions Grasset,.Paris 1996.

(1) يراجع حول هذه النقطة:

جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت / البيضاء. الفصل الخامس: أهمية الصورة ووظائفها ص/ص 313 /.363 وسنعود إلى الفكرة بالتفصيل في " رهاب وامتياز " و"أخلاقيات لأجل الصورة ".

الإستعارات والتوريات اتقاء شر التهلكة. غير أن المواجهة بين هؤلاء وأولئك لم تضع أبدا أوزارها إذ ظل الأوائل يهجمون ويستهدفون خصومهم في كل لحظة باحثين عن المقتل فيهم بينما كان الآخرون يقنعون بحروب مواقع خاطفة وسريعة ومناوشات دفاعية غرضها الوحيد إثبات الذات والإستمرارية والتزيي بألف زي وزي لأجل حفظ البقاء محاكين في ذلك خصوصية الصورة التي ينافحون عنها ذات الأقنعة المتناسلة.

لكن يحدث أن تبلغ درجة التوتر بين المعسكرين لحظات نوعية حملت إلينا الكتب والروايات بعضا من أشواطها الحاسمة أو على الأقل أصدائها النافذة. وحتى إن كنا سنتوسع في هذه النقطة لاحقا إلا أنه لا ضير من إثارة العبارة القصية نسبيا (لإلياس كانيتي) في أيامنا [1] والتي تحدث فيها عن الضرورة القصوى لإحراق الكتاب اليوم قبل غد بالنظر إلى كل هذه الإبدالات التي تحاصره. وقوامها تجليات هيئات، أشباح، صور، تماثيل، تصاوير، وبالجملة كل هذه الأطباق المرئية اليومية التي هي من الزخم والكثافة بحيث باتت هي من يستفرد بتشكيل (من التشكيل بمعناه الخالص) إنساننا المعاصر.

---

(1) في روايته Autodaffé، يدافع [كانيتي] عن النار المحررة من صنمية الكتاب. الكتاب منتصبا في هيئة نسق أو منظومة تدعي الشمول على غرار قاعدة ما فرطنا فيه من شيء لا الكتاب بحسبانه أداة مساعدة، معينا، مرافقا ومستأنسا به. ومن [حسونة مصباحي] نقتبس هذا المشهد من روايته "الآخرون " عن ذلك النافر من الكتابة (الكتاب) المقبل على الكلام كمرادف للتبادل، التواصل، الأنسية: وقد كان نفورا من الكتابة غير أنه أثناء الحديث كان مثل الأستاذ يأتي بأعجب الأفكار وأكثرها إثارة للجدل (...) كل موهبته لم تكن في الكتابة وإنما في الحديث والجدال وتوليد الكلمات والأفكار والكلمات الطريفة وأيضا في السخرية والتهكم ". نجزم بأن هذا البورتريه ما عاد حالات معزولة لآحاد ونكرات بل وروحا معممة طالت المجموعات بحكم التعايش المتواصل مع عالم الصور وما تنسجه من وشائج عصية على الحصر.

يراجع بالنسبة لإلياس كانيتي:

- Y.Ishaghpour: Elias Canetti , paris , 1990 , p/ 32 .

وبالنسبة للمشهد الروائي:

- حسونة مصباحي: الآخرون (رواية)، روايات الزمن، منشورات الزمن،الرباط، 2003 ص/ 112.

بطبيعة الحال، لا ينبغي أن نأخذ حرفيا هذه العبارة. فكل تعبير قصي غايته الإيغال في العبارة لإبراز الإشارة وهو ما يستلزم الإستعانة هنا أيضا بخدمات المجاز. لكنه مثقل بالمعنى أيضا سيما وهي صادر عن كاتب معاصر ومرموق ودال على مدى الحرج ونقطة التشبع التي قد تكون وصلت إليها مرحلة الكرافو - سفير حسب التحقيب الشهير لريجيس دويري (1).

حرج وتشبع يفرضان على " الأنيس التليد للجليس " في هذا الزمن الهرمسي الشغوف بالصورة القابلة لما لا نهاية له من التفكيكات ومن" أصالات بعدد الشراح" بتعبير [غادامير] واحدا من إثنين: إما أن يقترب أكثر من منطق الصورة ويغير في جلدته الموروثة عن زمن القول الجاد والفيصل والمتجه صوب الماينبغي أن يكون وفيا في ذلك للمهمة الأزلية للإصلاح والتربية على المواطنة المسنودة إليه أو ينسحب كلية من المشهد تاركا الصورة تصول وتجول في العوالم المعطاة للنظر والتأمل كما التفاعل والتماهي سواء بسواء (2).

يسجل الباحث السوسيولوجي البرازيلي [جورميرماشادو داسيلفا] جانبا من هذا المشهد الجاثم على أكثر من تجمع حضري عملاق في عالمنا وهو يرصد الشؤون الداخلية لمطبخ الأدباء والأنتلجنسيا في ساوباباولو فيقول: ثمة جهود حثيثة تبذل لضمان شد القراء إلى الأدب المكتوب من خلال التركيز على قيمته النقدية

---

(1) في دراسته النوعية، يرى Régis Debray أن تاريخ النظرة مر في الغرب بثلاث مراحل كبرى: 1 - مرحلة اللوغوسفير 2 - مرحلة الكرافوسفير 3 - مرحلة الفيديو سفير، راجع:

- ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، دارا فريقيا الشرق، الدار البيضاء 2002، مواضيع متفرقة.

(2) حرج تعبر عنه هذه الأرقام على ما في لغة الرقم من نزوع إلى الإختزال كلما تعلق الأمر بالإنسانيات. ما يفرض التعامل معها عموما بحذر،غير أنها تخدم الإتجاه العام لتحليلنا وما نبتغي إبرازه والتشديد عليه: " ذكر عالم التربية الأمريكي [جيروم برونز] أن الناس يتذكرون 10% فقط مما يسمعون و30% مما يقرأون في حين يصل ما يتذكرونه من بين ما يرونه أو يقومون به إلى 80% فضلا على أن 90% من مدخلاتنا الحسية هي مدخلات بصرية "، راجع:

شاكر عبد الحميد: عصرالصورة، مذكور آنفا، ص /14.

والبيداغوجية. يتعلق الأمر بالدعوة إلى القراءة بغية إعداد " مواطنين صالحين". وعلى هذا الطريق، تؤثر النزعة النفعية الدعاية لموجة السير الذاتية التي يفترض أنها تعلم شيئا أساسيا وللكتب الدينية التي ترشدك في الحياة والمماة وما بعد المماة. وفي كل ذلك لا زال الأدب وحماته يعتقدون أن لهم رسالة يجب إيصالها وقيما حقة. ولأجل إعادة استمالة الجمهور الشارد عنها إليها، لا يرى هؤلاء حرجا في تلوينها ببعض المتعة واللامجدي وذلك ما يعبر عنه تقرير [برودي] بقوله: حكايات كحكايات ألف ليلة وليلة غرضها الإثارة والترويح عن النفس والإقناع أيضا " [1].

في زمن " جبروت " الصورة المرئية بشكل خاص، يضطر << أهل الكتاب>> بدورهم للإستعانة بخدمات وأساليب الصورة من قبيل الرغبة في الإستمالة والضرب على وتر الإمتاع وإبراز ما في اللامجدي من جدوى خاصة وتفعيل الإثارة والإغراء بإمكان التسلية. كل ذلك بغية خلق شروط إمكان " مثلى " لتمرير قناعة أو بث رسالة. هاتان اللتان ارتبطتا دوما بالوظيفة البروميبتوسية للكتاب. معنى ذلك ألا شيء بات بمنآى عن لوثة الصورة وعوارضها ومقتضياتها الإثيقية بما في ذلك واحد من معاقل التوجس منها الذي هو الكتاب. توجس يتخذ له اليوم ما شاء من الأصباغ والأزياء ويرد على لسان المؤلفين ودور النشر والمكتبات والدوائر الضيقة للمثقفين تحت مفردات من قبيل:أزمة المقروئية، عزلة الكتاب، هجمة الصورة على المقروء ومسؤوليتها في تسطيح الوعي وتردي الذوق وغياب " العمق " وما إلى ذلك من خشونة لفظية.

غير أن هذه الهجائيات تغيب التساؤل، وخارج كل تقويم معياري جاهز ومألوف، عن بواعث استقطاب الصور لأعداد متزايدة من الزبناء والهواة والمولعين مما لا يستطيع النص المكتوب مجاراتها فيه. ناهيك عن منافستها ومزاحمتها. فهذه الهجائيات تصمت عن الخصائص الجمالية والإثيقية للصورة، خصائص بإمكانها قلب الأمور رأسا على عقب وزحزحة المألوف وجعل التنافس مع أي غريم أبعد ما يكون عن التكافؤ والتناسب.

---

(1) Juremir MACHADO DASILVA: L'Angoisse du canon à l'ère de l'image "Sociétés " n ° 62 , 1998/4 pp: 31/32.

وهذا الذي صمت عنه الخطاب المثقف الناشيء عموما في حضن الكتاب وبين " دفتي " حروفه يكشف عنه، ضمنيا، تقرير برودي الذي أشار إلى تركيز الدعاية للكتاب في السياق البرازيلي على تيمات الحميمية السيرذاتية والجاذبية الملغزة للخطاب الديني المعروف بعدم اعترافه بالحدود بين الخاص والعام، الحميمي والمعلن، القاعدي والوظيفي، الدنيا والآخرة، الفيزياء والميتافيزياء طمعا في استقطاب وإغواء قراء محتملين! فهذا المعطى لوحده كفيل بإعطائنا مؤشرا قويا عن هذا الذي جعل الصورة في زماننا تملأ الدنيا وتشغل الناس كما كان المتنبي بشخصه وشعره في زمانه.

ففي أجواء هكذا زمن حيث تراجعت أهمية الأنساق التفسيرية الكبرى ووهنت اليقينيات المجترة وتصدرت الكلبية والشكوكية الأعماق والواجهات وتهاوت الحدود بين القيم والمعتقدات والتسويغات كان لا بد من تراجع مواز لكل ما كان يضطلع بدورالناقل للثوابت التقليدية المرتبطة بالحداثة ومنها الوظيفة التنويرية والتثويرية للكتاب وأهله. ولأن الطبيعة تخشى الفراغ، كان حتميا بالقدر نفسه أن تأتي الصورة لتملأ بالتدريج كل الأماكن والمعاقل التقليدية التي كان المكتوب يسيطر فيها ويؤممها ويتولى شؤون التوجيه والإرشاد والتوعية والتأطير بداخلها.

وحتى لا نكون مجانيين وإطلاقيين في رصد هذه " النقلة " بلغة الطفرة المعاصرة من برو ميثو سية الكتاب إلى ديونيزوسية الصورة على اعتبار أن الكتاب كان ولا زال في حدود تضيق أكثر فأكثر يشبع هذا النزوع الإنساني إلى الممتع والرائع والرائق والمفارق من خلال الأدب وغيره، فنحن منقادون إلى الإقرار بأن قوة الصورة هنا والآن تستمدها من هذه الشذرة الرؤيوية لمنعم الفقير في رؤيا وياته المعروفة وتقول: لا مذهب يمذهبني. بالفعل، فالصورة تدفع بالتمذهبات الضيقة والإنتماءات المباشرة والمعلنة نحو هوامشها وتتخلص من كل ما من شأنه أن يجعلها جامدة، اجترارية ونمطية مقابل معانقتها للسيولة والمرونة واللزوجة. وبصفاتها تلك، تكون أقدر على الإنسجام والإندغام في روح هذا العصر التي خصائصه الكبرى من تلك السمات الفارقة والمائزة للصورة أيضا.

إن تمحور الصورة حول الجزئي والعابر والآئل دوما إلى انحلال وتحلل وانمحاء وإعادة التشكل من جديد مع ما يوفره كل ذلك لمستهلكيها (مبدديها) من

تنسيب للأشياء والأوضاع والأحكام والناس كما الإنفتاح على تفاعلات شتى يجعلها من منظورنا أكثر من مجرد غريم ومنافس للمكتوب وما يدور في فلكه. إنها مدعوة لأن تحل محل الكتاب وتبدأ حيث يبدو هذا الأخير قاصرا عن مواصلة المسير ومستنفدا لبعض أغراضه أو كلها. هذه القدرة الأخرى، القدرة الموازية والفائضة عن الحاجة في الصورة عموما والمرئية منها بخاصة هي التي انتبه إليها [إلياس كانيتي] عند إجابته عن سؤال: ما الميتامورفوز ؟ إذ قال: إنها القدرة على التحول إلى أي شيء وتحويل أي شيء". فهذا الإستثناء الميتامورفوزي بما يعنيه من قدرة على التشكيل المستمر والإنمساخ في ما لا نهاية له من الأشكال والمظاهر وعدم الإستقرار على حال هو بالضبط ما يزعج الخطاب المتعالم للمثقف في علاقته المضطربة بعوالم الصورة.

إن حنين المثقف إلى زمن الكتاب وتماهيه معه يجعله لا يدرك هذه القدرة الإبدالية اللصيقة بالصورة وبالتالي لا يحسن دائما التعامل مع زحفها الكاسح على مجالات عدة في اليومي واليومي الموازي طالما ثمة عوالم موازية تستفرد بها. فتراه حين دفاعه عن قلعته المحصنة ممثلة في المقروء من خطر داهم يتربص به كمن يدافع عن المتقادم أو مكاسب تقليدية لا لشيء إلا لما تدره على المنتفعين بها من امتيازات واقعية أو وهمية نظير تلك التي تجنيها المعرفة عادة في تحالفاتها مع السلطة أو العكس. وقد يكون الإتهام بالإغراق في الإستلاب واحدة من هذه الآليات الدفاعية التي يلجأ إليها عموم المثقفين في معركتهم الدونكيخوطية ضد الصورة وعموم روادها ومحبيها وملاحقيها من العوام. ولما عرف عن [إدغارموران] من "يقظة إبستمولوجية " فقد نجح في أخذ المسافة المناسبة تجاه ذاته كمثقف كلما تعلق الأمر بالخوض في مثل هذه الموضوعا ت التي يزداد خطر الخلط فيها بين ذات وموضوع. وقدر بأن استلاب المثقفين في هذا المنحى لا يقل حدة عن الإستلاب المفترض للعوام بل يزيد عنه ببعض جرعات من الوثوقية والعجرفة: يحلو للمثقفين والجامعيين ورجالات العلم التهجم على غباوة العوام ووسائط الإتصال.غير أن الكثيرين منهم لم يفهموا حتى الآن أن غيرالمثقف يدرك تمام الإدراك أنه يشاهد أمورا خيالية في هذا الفيلم السينمائي أو ذاك ومع ذلك تراه يشارك فيه بكل كيانه (يتماهى معه). كما أن هؤلاء المثقفين يعتقدون اعتقادا جازما بأن المدمن على مشاهدة التلفزيون يفقد كل قدرة على التمييز وهو يحدق في الشاشة". وفي خلاصة نافذة،يضع فيه صاحب "روح

العصر " اليد على مكمن الجرح النرجسي للمثقف الذي يزيده ألما هذا الإقبال الحميم والمحموم للعامة على عالم الصور التلفزية والسينمائية. وهو ما يفسر "قساوة" حكم المثقف عليهم، نقرأ: "إن المثقفين الذين جعلتهم إيديولوجياتهم الموغلة في التجريد لا يطيقون أن يكون غيرهم ضحايا استلاب تلفزي أو رياضي ويشفقون عليهم من خطورة هذه "الثقافة الدنيا " الناشرة للإمتثالية والقوالب الذهنية الجاهزة والأفكار المتعارف عليها أوافقهم الرأي. لكنني ألاحظ أيضا عند هؤلاء المثقفين ثقافة دنيا من نوع آخر قوامها جهل وأحكام مسبقة وامتثاليات وقوالب ذهنية جاهزة وأفكار عرفية فضلا عن ثقة زائدة في الذات وعجرفة".[1]

ياليت [موران] سوى بين المثقف والعامي في استلابيهما بل جعل هذا الأخير " متقدما " أخلاقيا على الأول في طريقة معايشته له وتحمله. فإذا كان لكل منهما أحكامه المسبقة وامتثاليته وأفكاره المجترة فإن المثقف يضيف إليها دوغمائيته الفكرية وغروره. بالمقابل، يدرك العامي وعموم غير المحسوبين على الثقافة وهم في غمرة انغماسهم في عوالم الصورة أنهم بالقوة أو بالفعل إزاء مشاهد عابرة،أشباح، هيآت، تهيؤات، " فلاشات " وفقاعات بصرية تسرالناظرين وتكهرب الحواس الأخرى. ومع إدراكه لكل ذلك، فهو يخلص لها كل الخلوص إذ ينصهر فيها بكل كيانه جسدا وانفعالات وأشواقا. لأن ما يهمه، بوعي أو بغيره، هو معايشة اللحظة والحلول في هذا الملموس الأقصى العزيز على [والتربنيامين] يعض فيه بنجديه على الآني ويستخلص ما يحتويه من متعة لا تعوض درءا لرتابة الوقت واستخفافا بالآتي ولو لهنيهات. وفي هذا المنحى، يناظر زمن الصورة معنى الخايروس الإغريقي بحسبانه " الفرصة السانحة، النزهة المنتهزة (النهزة ؟) قوامها زمن لا يتجه نحو غاية (مستقبل) بل يعاش بالحاضر، حاضر أزلي وهو بالذات ذلك الصنف من الزمن الذي تدعونا إليه الصورة".[2]

يتعلق الأمر أعلاه بامتثال ذكي على غرار كل الإمتثالات التي يمارسها " الإنسان بلا ميزة " وتضمخ نسيج اليومي وتكون في حالة التماهي مع الصور التي

(1) Edgar Morin: Mes démons,editions stock, paris 1994 , pp 263/264.

(2) M.MAFFESOLI: La contemplation , opcit , p/ 100.

تحفل بها أبهاء مجتمعاتنا وزواياه المضيئة المعتمة جامعة بين متعة أحلام اليقظة المحررة وتطويع، ولو إلى حين، لشكيمة الواقع العصي والعنيد ! على الضفة الأخرى، امتثالية المثقف تمليها اعتبارات مجردة قد لا تتجاوز المتعة المتحصلة منها المدار الذهني والشرنقة الفردية مماثلة لهذا التصقع المفاهيمي الذي لطالما تشكت منه الروح المتوترة والعقل الغليان لنيتشه. ففضلا عن انحرامه من أفضال ومباهج الحواس، فإنه ينأى بنفسه عن معايشة غيريات جذرية في تواصلاته الشكلية، الباردة والبالغة التصنع.

يتعين التشديد على الفارق النوعي بين الإمتثالين: امتثال المهنة وامتثال الهواية. الأول قائم على الإكراه والإلزام والشغف بالصرامة والثاني يحوي مقادير معتبرة من الولع والرضى بالحاصل والشغف بالمتحول والمتبدل والآخذ لهيآت ووجوه متناسلة تناسل الوضعيات المتخيلة أو المرممة.على غرار ما نجده بأحلام اليقظة الممارسة من قبل الفاعلين المنفعلين الاجتماعيين في كل لحظة وحين ومن خلالها لا يتوقفون عن تطويع الواقع وكسر الجوانب المتصلبة فيه.

3) قوس منهجـــي:

وقد يعود هذا الفارق النوعي في جانب منه أساسي على الأقل إلى هذا الـذي آخذه [جون بول سارتر] على علماء النفس في بداية نشأة علم النفس. ذلك أنهم لهثوا وراء منهج على المقاس ثم شرعوا في سحبه على الموضوع. والحال أن الموضوع - وهو هنا الخيال - هو من كان سيفرض منهجه الخاص. وتلك نقيصة إبستمولوجية عانت منها العلوم الإنسانية الأمرين بعد ذلك من خلال استفحال النزعات الوضعية والتكميمية والإحصائية والموضوعية التي تعسفت على الذاتية البشرية في شموليتها فردية وجماعية وارتضت تقسيمها إلى دوائر صغيرة وأطراف مفصولة عن بعضها البعض. تارة بدعوى الحرص على العلمية وتارة أخرى بحجة الوفاء لموضوعية تجريدية. يقول [سارتر] بهذا الصدد: "لقد ظل علم النفس يبحث عن منهجه. وفي غمرة ذلك، بـدل أن يتجه مباشـرة نحوالشيء (المدروس،الملاحظ) ويكون المنهج الملائم للموضوع، فإنه أخذ في تعريف المنهج أولا وطبقه بعد ذلك على الموضوع

دون الإنتباه إلى أننا حين نضع المنهج نكون في الوقت نفسه قد اختلقنا الموضوع". [1]

لهذه الشهادة أهمية خاصة سيما وأنها تتناول موضوع الخيال وما يرتبط به من عالم صور. ففيها اعتراف ضمني بحق الصورة في أن يكون لها منهجها الخاص ينظر إليها في ذاتها وبأنها حاملة وحاوية لمنطقها الجواني وعوالمها المتفردة ولغاتها المتميزة عوض لي عنقها والإصرار على إدخالها في جبة التفكيرالعقلاني والقياس المنطقي (السيلوجيزم المعروف) أو التكميم الرياضي التي لا تناسبها وتتمرد عليها. وبهذه الشهادة يكون فيلسوف الوجودية التي لا ينبغي أن ننسى بأن دلالتها الأصلية هو البروز والظهور والتفتق سباقا في هذا الباب إلى الإقرار لمجرة الخيال والنجوم الدائرة حولها بخصوصيتها موضوعا ومنهجا. فهذا الأخير هو المطالب بأن يتأقلم مع الأول لا على العكس.

من هنا، لا غرو إذا كان الإتجاه الفينومينولوجي في الفلسفة والاجتماع والسيكولوجيا هو الأقرب إلى الصواب في نظرته للقضايا المرتبطة بالخيال والصورة والمتخيل وما يلتصق بها من معيش وأنسية. وكذلك في الطرق التي يقترحها للإحاطة بها علما وفهما. ضمن المنظور الفينومينولوجي مقابل الماهوي، تم التعامل دوما مع العالم الفينومنيالي (عالم الأعراض والصور والأشكال) على أنه مفصول عن الرب ومتحدر من الخطيئة الأصلية.فليس العالم إياه قابلا للتصور إلا ضمن علاقة جفاء مع الرب". [2]

وهذه الخلفية الفلسفية العامة هي التي تجعله عالما خاصا خالقا لمنهجه الخاص أيضا يراعي جملة من المستلزمات الإيثيقية وفي القلب منها أن الصورة مع الكائن لا مع ما ينبغي أن يكون: "إن المسعى الساذج والتائه والكسول للوظيفة الأيقونية مختلف اختلافا نوعيا. فهو لا يحهد نفسه ليقول ما ينبغي أن يكون بل يقنع بالإفصاح عما هو كائن أو قد يكون ممكنا أن يكون. من هنا إضفاؤه الحظوة على ما هو تخييلي " بما فيه بطبيعة الحال، الواقع نفسه بعد تمريره من مصفاة الخيال الخالق أو

---

(1) J.P. SARJRE: L'imagination , Quadrige , paris , 1981, p/82.

(2) J.Benda: Essai d'un discours cohérent sur les rapports du Dieu et du Monde , paris, 1931 , p/43.

الخلاق أو المبدع. تحكي الصورة بالمقام الثاني عن تواريخ لا عن تاريخ " إذ لا تقول التاريخ في صيغة المفرد بل تلاحق منعرجات الحياةو غلياناتها وما يجعلها أقل جدية". وبالمقام الثالث، الصورة متسامحة، حليمة كونها فضفاضة وتتسع لكل المعاني. لذلك لا عجب إذا كان شعارها هو: دعه يوجد، دعه يسير. فالأيقوني (من الأيقونة) " طريقة في ترك الأشياء تنوجد وتسير بتلقائية وهو ما يشكل جوهر كل نزعة حيوية. وهذا بالضبط ما يجعله موضع شبهة من قبل الإيديولوجيا " النشطة " للإنسان الصانع". [1]

هو ذا مربط الفرس. ثمة مفاصلة بين منطق ومنطق. منطق الصورة من جهة ومنطق غرمائها وخصومها التقليديين ومنهم الكتاب وأهله من مؤلفين وقراء مدمنين وفيهم من حول القراءة والكتابة إلى طقوس وشعائر تتم في أجواء من الصمت والعزلة لا تطاق. إن الصورة تتمرد على المرجعية اللاهوتية ذات الطابع العمودي والمتعالي المنبنية على ثابت الخلق الأول الذي لا يضاهى ولن يضاهى ولو بأكوام وأكوام من هذه " الصور الملعونة". فالصورة غير مهووسة بتغيير الكائن بل بالتناغم معه وقبوله كما هو ومن هنا تمجيدها للآني واللحظي وما يلتصق بهما من متع متجددة ودائمة التشكل والتحلل. الصورة ترفض التاريخ بصيغة الجلالة في الوقت الذي تروي فيه الحادث روايات متعددة تتبين فيها الهامشي والمقصي والشاذ والمبتذل وكل هذه " الحقائق الموازية " التي دأب التاريخ المفرد والرسمي على إسكاتها بالحديد والنار أو بالتجاهل والتطويق والحصار. وأخيرا وليس آخرا، فالصورة تقبل بالوجودات المتعددة المتناسلة على شاكلتها ما يجعلها تندرج دوما ضمن المؤسس (بكسرالسين الأولى مع تشديدها). ومن حيث هي كذلك،تعتبر خزانا لا ينضب من الإنتظارات الفردية والجماعية المكبوحة والمكبوتة والمجهضة المشمولة داخل هذه اليوتوبيات الاجتماعية المتناهية بالصغر.تلك التي أخذت مكان الطوبى الكبيرة المرتبطة بالإديولوجيات الاجتماعية التغييرية الكبرى وأسست لما أسماه [مارك أوجي] بعودة بصيص الأمل بعد حلكة الخيبة **Le désenchantement**،خيبات زمن الحداثة.

---

(1) في هذه المستلزمات الإثيقية، نقتفي أثر ما فيزولي في تحليلاته الواردة بتأمل العالم وننخرط فيها، راجع:

M.MAFFESOLI: La contemplation, opcit, p83/84 - .

إن الصورة بصفتها موطنا لحقائق لا تزعم البتة أنها تستأثر بشيء اسمه الصحيح أو الحقيقي. " فالصورة لا تعدو أن تكون ناقلا Vecteur للتأمل ومحفزا له وللتوحد مع الآخرين. إنها تبسط الأشياء وحين بسطها لها لا تدعي اطلاقا امتلاك المطلق (..) ولهذا السبب بالضبط فهي " لا توفر الأمن والأمان اللذين يمنحهما المعتقد الديني والتفكير العقلاني المجرد". (1)

من هذا المنظور فإن النظريات لا تجدي نفعا في مقاربة الصورة. ذلك أنها تقابل فضيلة التأمل التي قام عليها هذا النمط المميز من التفكير المسمى فلسفة والذي اقترنت فيه القدرة على الإندهاش (تو مازاين) بالقدرة على تحمل المفارقة ومترتباتها. فمن سمات المتأمل دخول فضاء التأمل وقد تخفف أو تخلص من أثقال الأحكام المسبقة المشوشة والخلفيات الحاجبة للرؤية والحائلة دون ولادة هذا الذي أسماه [غاستون باشلار] بالعين المندهشة على شاكلة الأذن المندهشة لدى [نيتشه] في سياق تحليله لشاعرية الرياح عند هذا الأخير. (2)

" العين المندهشة ": هو ذا ما تحتاجه الصورة لا غير. عين محدقة، ممعنة، مبهورة ومنذهلة تدع جانبا أرطال النظريات وتقنع في معرفة الصورة بما يرفدها به التأمل بصفته إطلاقا لعنان الحواس وجماح الأفكار والخواطر. بذلك، وبذلك فحسب سنحصل على المبتغى وهو حسب [سارتر] " الإلمام الظاهراتي (الفينومينولوجي) بعالم الصورة. نشكل صورا في أذهاننا ثم نجعلها موضوعا للتفكير (التأمل)". (3)

---

(1) Ibidem, p/82.

(2) G. BACHELARD: l'air et les Songes , José corti,paris,17eme edition 1990 p/259.

(3) J.p. SARTRE: opcit , p /15.

وجاهة هذه الشهادة السارترية لا ينبغي أن تنسينا عدم دفعه لها إلى حدودها القصوى. فقد انتهت به للأسف مشوشات نظرية قوامها أحكام مسبقة وبقايا نوازع بروميثوسية (ماركسية وغيرماركسية) إلى تبخيس الصورة والتهوين مما يمكن أن يكون لها من مفاعيل وأدوار وآثار مماثل في ذلك لأي لاهوتي أو تجريداني عقلاني أو أي مبهور فقط بفعالية العلم وسلطة الواقع. وقولته هذه عن الخيال قد تختزل تلك النهاية: " الخيال فراغ وجودي وضعف حدسي وفقر جوهري. ثمة توازٍ بين الخيال والعدم بل إن العدم هو شرط وجود المتخيلات وتحققها "، =

ما سبق يؤسس لعناصر أخلاقيات تخص الصورة نستبق التلميح إليها قبل الخوض في تفصيلاتها لاحقا. إلا أن المؤكد منذ الآن أنها أخلاقيات تدعونا إلى إعادة نظر في طرق مقاربتنا للموضوعات القابلة للدرس والبحث تراعي أول ما تراعي الخصوصيات اللصيقة بعالم الصور (خيال ومستتبعاته وامتداداته) وما يترتب عنها على مستوى الوضع الإعتباري لكثير من مفردات جهازنا المفاهيمي الشديدة التداول ومنها الحقيقة والخطأ، اليقين والجمال والحكم والماهية والأعراض والقيمة وما يدخل في بابها كالجد والهزل والوثوق والريبة.وفي كلمة واحدة،كل ما بات في أيامنا عرضة لهزات عميقة ومراجعات متسارعة تدفع بإنسانا المعاصر دفعا نحو تخوم الشكوكية بوجهها المفارق: الخلاق معرفيا والتائه وجوديا. فكل تقدم للايقين يكون بالفعل مرادفا لجرعات زائدة من " القلق الوجودي". غير أنه يكون موازيا أيضا لإحساس طافح بالإنطلاق والتيهان الذي يقايض السعادة التقليدية والساذجة بالإنشراح المصاحب لكل ضياع. هذا الإحساس العميق بضياع منشرح وبانشراح غير مكترث وسائر على غير هدى هو الذي يكتنف المتملي والمتأمل للصور في تدفقها واسترسالها.ولئن كان ينتزع منه اليقين المرتبط بالمعتقد الديني والتفكير العقلاني - حسب مافيزولي - إلا أنه يهبه بالمقابل دزينة من الممكنات القابلة للتجريب في العوالم الموازية للصورة كما استفاض فيها [فيليب ديك] برواياته الملاحقة لأطياف الخيال والخيال العلمي بخاصة. ممكنات ترفده لا محالة بهذا الذي دعاه [ديران] بالإنتصارالأنطولوجي، فما يوجه - حسب هذا العارف الكبير بالصور. روافد مختلف مظاهر التخيل ومختلف طرق التعبير عن الصورة هو الإهتمام بتحويل الزمن بواسطة الشكل المكاني من ميدان القدر المحتوم إلى ميدان الإنتصار الأنطولوجي".[1]

ولأن النزعة الموضوعية كانت في زمن تمكن العلم الوضعي وانتصابه كأنموذج معادلة لليقين والحتمي فقد كان يزعم الزاعمون من العلمويين بأنها كفيلة بأن

=

راجع:

J.P. SARTRE:L'imagination , op cit.p/ 359.

(1) جيلبير ديران: الأنثربولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة مصباح عبدالصمد: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص / 361.

تميط اللثام عن كل خفي، إذ " لا علم إلا بخفي" كـان هو ديدنها. لذلك اعتبرها وبحق [لايكون] و[جونسون] في كتابهما الذائـع الصيت "الإستعارات التي بها نحيا " عائقا حقيقيا بعد المنهجوية الآنفة الذكر على الطريق المتعرجة،الملتوية والمواربة للصورة فـي شـساعتها. كـونها " تغفـل الأهـم " وبالتالـي تقتـرف الإجحـاف لـتجاهلها القـضايا المتواترة في التجربة الإنسانية (وأساسا ما له علاقة فيها بالصور والإستعارات) " لصالح مـا هـو مجرد، كلـي ومـبهم". وهـي تفعـل ذلـك، لا تـرتكب مثلبا منهجيا فحسب بـل تجازف بأن تكون " غير إنسانية بالمرة. فلا وجود لوسائل (طرق) موضوعية وعقلية تجعلنا قادرين على فهـم أحاسيسنا وأذواقنا الجمالية". وبصريح العبارة فإن " العلم لا يسعفنا في فهم مسائل حياتنا".

لكـن "مسائل الحياة " هذه التي هي الحياة في المحصلة هي التي تدعي العلوم المـدعاة إنـسانية فـي حلـتها الوضـعية دراسـتها والـبحث فـيها عـن القوانـين الـناظمة. والـسوسيولوجيا منها بصفة خاصة المدعوة أكثر من غيرها إلى استقصاء واستكشاف عـالم الـصورة وما تخلقه من روابط وأشكال من الأنسية وصوغ العوالـم الـخلفية للناس ذهنـية أم مجالـية. علـوم تـشكو مـن إيغالهـا بالـنزعة الموضـوعية وتمجـيد لغـة الأرقـام والمفاهيم المجردة والتواتـرات الإحصائية وتعاني من خصاص جرعات في كل ما له صلة بمـا دعـاه [لايكوف] و[جونـسون] بحلفـاء النزعة الذاتية وهي: العواطف، المعرفة الحدسية، الخيال،الأحاسيس البشرية والفن وذلك النوع " السامي من الصدق". [1]

ولـئن كـان النقاش السوسيولوجي حول هذه الإعتبارات الميتو دولوجية لا زال حاميا ويـنحو فـي مجمله نحو إقـرار صـريح أو ضـمني بمحدوديـة وقـصور الأدوات التقلـيدية القائمـة على محاكـاة العلـوم الطبيعية في الإحاطـة بهـذه " التيمات " التـي لا تكف عـن التجدد في قدمها والتقادم في تجددها ومنها موضوع المتخيلات الاجتماعية ولا زال نقاشا يـراوح أيضا بداياته، فإن اتجاهات وازنـة تـنحو إلـى تـرجيح هده الخلطة بين الذاتـي والـموضـوعي القمينة بتقريبنا أكثر فأكثر من خصوصية عالم الصور. خلطـة لا يـفسدها فـي شيء امتزاج مـاء الموضوعية بخمـرة الذاتية [ستينير] بحسبانها الأقدر على بلورة الرأي الصائب أو على الأقل الأكثر رجحانا ووجاهة.

---

(1) جورج لايكوف ومـارك جونسون: الإستعارات التي نحيا بها، مذكور آنفا، ص/183.

فقد بات من المؤكد الآن أن "الإفراط في الإغراق " - حسب العبارة الشهيرة لثعلب - بالموضوعية يؤدي حتما إلى نزعة شكلية واصطناعية مصاغة في لغة خشبية خالية من دفق الحياة. بينما الإفراط المضاد في الذاتية يوشك أن يوقع صاحبه في نزعة باطنية، ما هوية وجوهرانية تعود بنا إلى أقصى حالات التمحور الذاتي والإنطوائية المعرفية برديفيها الفصام الذهني ولوثة العظمة السلوكية. بين هذا الإفراط في الإغراق وذاك، قد يكون المطلوب المثالي هو الطريق الوسط الذي ما فتئ [فيبر] يشيد به والمتموقع بين الفيلسوف ورجل الشاعر حيث لن يكون السوسيولوجي وبالضرورة مطالبا بإبداع الجديد كل الجدة بل بإدخال بعض النظام والمعقولية في الموجود أصلا". (1)

لن يكون السوسيولوجي محكوما بالمبدإ العلموي المغالط " لا معرفة إلا بخفي " كما تداولته الإبستمولوجيا الباشلارية لردح من الزمن بل بإظهار ما هو ظاهر وإبراز البارز ولفت الإنتباه في لمسات مداعبة وملاعبة إلى هذا " المعطى للنظر " الذي صرفت عنه الملاحظة السوسيولوجية النظر من فرط افتقادها لعين مندهشة. كل هذا الذي تستوفيه هذه المقولة البلاغية القديمة نسبيا في اللغة العربية وهي الإبانة. الإبانة بصفتها طريقة موقوفة على الصورة في تعبيراتها عكس البرهنة وتعني حسب [القزويني] "التوضيح أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده وتحذف فضوله وتصوره في نفس المتلقي أبين تصوير وأوضحه". (2)

---

(1) Bertrand Richard: Pour un rapprochement de la littérature et de la sociologie , Revue "Sociétés" , opcit , p/ 6

(2) القزويني: الإيضاح: عن جابر عصفور، مذكور آنفا، ص 333. ونلتقي هنا مع صاحب " المعرفة العادية " في تذكيره المتواتر بالزوج: Monstration = Démonstration موضحا أن سوسيولوجيا تصغي لنبض اليومي وجلبة الأنسيات لا إلى الخطابات القيامية للأنساق الإيديولوجية المحتضرة عليها أن تقنع ببيان ما هو كائن ما دام كائنا لا الإنشغال بالبرهنة على الذي سيكون والذي هو في كل الأحوال ضرب من عبث. بعد ذلك، قصارى ما يمكن لعالم الاجتماع أن يفيد به الاجتماعي هو التفضل عليه بمنزلة إبستمولوجية لائقة تمنحه صفة موضوع بحث. أنظر بهذا الصدد الشق الإبستمولوجي في مشروع الباحث:

- M. MAFFESOLI: La connaissance ordinaire: Précis de Sociologie compréhensive ,paris , Méridiens - Klincksieck , 1985.

=

الإبانة بهذا المعنى تحرر الباحث والملاحظ الاجتماعي من عقدة البرهنة التي لازمته طيلة مماهاته بالمنهج الصارم والدقيق لعلوم الطبيعة والذي لا يترك أقل القليل من الذاتية تتسرب إليه كما لوكانت جنحة يخشى من التلبس بها في " مطبخ " علوم الإنسان. والحال أنه وكما ورد على لسان [الغزالي] المعروف بنزوعاته الصوفية واحترازاته من العقل الفلسفي الآلي وكذلك بتوفيقيته الفكرية التي لطالما جلبت إليه سخط " العقلانيين الخلص ": من ظن أن الكشف موقوف على الأدلة المحررة فقد ضيق رحمة الله الواسعة". ما يعني في لغتنا السوسيولوجية أنه ضيق مجالات استكشاف الاجتماعي والأدوات والحيل المنهجية المساعدة على ذلك وأغلبها يوجد على تخوم العلوم أو في دوائر التقاطعات والمساحات البينية المتقاسمة بين هذه الأخيرة. [1]

=

- Eloge de la raison sensible: Bernard Grasset ;paris , 1996.

(1) استكشاف الموضوعات ذات الصلة بالإنساني اعتمادا على منهج بصفته معالم هادية على الطريق واعتبار الموضوعات تلك مرابطة دوما على التخوم وما بين تماسات العلوم بمقتضى مبدأ التعقد: تلك هي الفكرة المحورية عند هذا المتنقل الكبير بين التخوم، طائر السوسيولوجيا الأزرق الذي لا يتعب من الطيران[إدغارموران]. في هذه النقطة يمكن الرجوع إلى أعماله الضخمة حول المعرفة والمنهج. وعلى ما بين السياقين من تباعد، نسمح لأنفسنا باستلهام مفهوم " الكائنات المتاخمة " من (أمين معلوف) في محاولته حول " الهويات القاتلة ". نعتقد أن السمات المميزة لهذه الكائنات هي نفسها التي يتعين لربما أن يصطبغ بها المنهج الملائم في العلوم الإنسانية بالنظر إلى التبدل النوعي الذي طال وجهه الاجتماعي. واستلهامنا هنا هو على سبيل المماثلة Analogie: يتعلق الأمر بساكني حدود تخترقها خطوط الشرخ الإثنية والدينية وغيرها (...) ومطلوب منهم الإضطلاع بمهمة نسج خيوط الروابط وتبديد أشكال سوء التفاهم. إعادة هؤلاء إلى صوابهم والتخفيف من روع أولئك، خفض الجناح وإصلاح ذات البين. مندورون لهمزات وصل ولعب دور الوسطاء بين الجماعات والثقافات ". لن نجد أحسن من هذه العبارات التصويرية لتقريب فكرة المنهج الملائم في الحقل الفسيح للإنسانيات اليوم. بمقتضى ما قيل توا هو " كائن متاخم "، " مقيم مداوم على صراط الحدود " ولا يكف عن الذهاب والإياب بين التخصصات إنقاذا لها من الوقوع في محذور الإنغلاق والأوتيزم المعرفي. عد إلى:

Amine Maalouf: Les identités Meurtrières, livre de poche paris, 2002 p/ 11

4) زمانيـــة متشـظية:

تـزداد أهمـية هـذه الإعتـبارات الإيـستيميتودولوجية إذا كـنا إزاء موضـوعات - تيمات كالصورة تكون بوتقة لتفاعلات وتداخلات تترى. تفاعل الأنا المشاهدة للصورة مـع الـصورة والأنـا المـشاهدة داخـل جماعـة مـن المـشاهدين كمـا هـو حـال جماعـة الأنتـرنيتيين. طقـوس فـي المـشاهدة الجماعـية تمـارس بالأغلـب الأعـــم فـي " عـوالم موازية " تتواجد خارج مدارات الشغل والجد ومنطق الإنتاجية والصرامة العقلية وكبح جماح الحواس. يتعلق الأمر بعوالم قائمة بذاتها تمارس بداخلها أشكال وطرق في المقاومـة الـرخوة للإكـراهات الاجتماعـية ذات الـصلة بتقنـين الـزمان وتـرتيب المكـان وتقعيد اللغة.إنها جماع دروع وأقنعة يتدثر بها الأفراد والجماعات لدرء أو على الأقل التخفيف من غلواء الوجه المميت للإكراه الاجتماعي ويستعيدون عبرها ما تتيحه من فجوات الحريات الصغيـرة أو الحـريات البينية (مابين إكراه وإكراه) بعضا من التوازن المفقود في الكائن. وهي أيضا عوالم من الطوبى يسرح فيها المتخيل ويشرد طالقا العنان لعالم الممكنات. لن نجد أحسن من [فيليب ديك] يرصد لنـــا سمات هكذا عـــوالم: عوالم متراصة على امتداد محور جانبي بزوايا مستقيمة إذا ما قورنت بالدفق الخطي للزمن، زمن متعامد ومجال جانبي (حافي)... في رحمه، تتخلق آنات موازية، يتشعب فيها الماضي بلحظة بعينها. لا يتعلق الأمر إطلاقا بعودات إلى الماضي ولا بسفريات نحو المستقبل بل بيوتوبيات معاشة هنا والآن".[1]

---

(1) Amparo LASEN DIAZ: Les mondes parallèles , un apport de la science fiction à la compréhension de la temporalité des jeunes , " Sociètés" , op cit, p/ 36 .

يمكن العودة إلى هذه العناوين لتعميق المعطيات حول العالم الروائي الخيالي لفيليب ديك:

- محاضرته بعنوان: إذا كنتم تجدون هذا العالم رديئا فلأنكم شاهدتم عوالم أخرى. وقد ألقاها في مهرجان ميتزبتاريخ 24 شتنبر 1977 ونشـرت فـي:

Total Recall, Paris , christian Bourgeois, 1991,pp 299 /341.

كما أن معظم أعماله ترجمت إلى الفرنسية في سلسلة كتاب الجيب، يراجع:

P.k. dick: Présence du futur , Le livre de poche "10/18"et j'ai lu , "Press - pocket"

- وحول سيرته الذاتية،يراجع:

- Emmanuel Carrière: je suis vivant et vous êtes mort, philip K. dick 1928 - 1982 , paris Seuil , 1993.

عوالم موازية بيوتوبيات معاشة هنا والآن. هو ذا العنوان العريض الذي تنضوي تحته كل بؤر الإقبال الحماسي المعاصر على الصورة والحرص على معايشتها جماعيا من متابعة مباراة رياضية في مقهى عمومي إلى مقاهي الأنترنيت حيث الحوارات بالزمن الواقعي والافتراضي مرورا بدردشات SMS والهواتف المحمولة والفيديو كابل. وما لا نهاية له من هذه المثيرات والمهيجات البصرية التي تحتفظ بالعين في حالة من الإندهاش المتواصل.

فاليوتوبيا بصفتها إسقاطا للأحلام والأماني على عوالم افتراضية ما عادت تعاش كدزينة من الأحلام الكبيرة المنتظرة بالمستقبل البعيد والمندرجة ضمن الموعود به والمهدوية الاجتماعية بشتى تلاوينها، فقد صارت أحلام يقظة تعاش هنا والآن يتم إسقاطها على الشاشات الوافرة للصورة وتدرك بصفتها تلك.

فالإنسان بلا ميزة (موزيل) الذي يمثل السواد الأعظم بالمجتمع لا ينخدع وهو يرتمي بكل كيانه في أحضان الصورة. إذ يدرك، كما أشار [موران] آنفا، أنه عالم من صنع الخيال ويتعامل معه بصفته تلك غير أن ذلك لا يصرفه عن الجود عليه بكل كثافته الوجودية حد التماهي والتوحد ويمنح نفسه كقربان على مذبح الصورة. وهذه تمكنه بالمقابل من الإفلات،ولو إلى حين، من قبضات الإكراهات الماحقة للأخلاق الرسمية والرتابة الزمنية وسبي المكان ومواضعات اللغة. ولذلك، فهو مدين لها بالإنعتاقات المؤقتة من ربقة واستعباد هذه جميعها. إذ تتحقق له إفلاتات جميلة تضع فاصلا زمنيا بين ما كناه من قبل وما صرناه من بعد.

إن الصورة بهذا المعنى تسهم أيما إسهام في الكاتارسيس الاجتماعي للأفراد أو للجماعات وهي تفتح لهم الأبواب على مصراعيها لأجل تجريب الممكن والتخلص المؤقت من كلكل هذا " الواقع الذي لا يرتفع". من هذا المنظور، تماثل طقوس مشاهدة الصورة والتوحد معها هذه الطقوسيات الكاتارسيسية الأخرى التي تمارس فيها عبورات وانتقالات وقفزات وغيابات وانخطافات تسمح بالعودة بعد ذلك إلى العوالم العادية والمعتادة بطاقة أكبر وعافية أوفر. تتبعها ورصدها [ميرسيا إلياد] بخاصة في مجال العربديات التي شبهها بالصورة المجازية للغطس في الماء: فمن خلال تحيين العربدة للسديم الصوفي السابق للحظة الخلق تجعل ممكنا تكرار الخلق إياه. في أجواء العربدة، يعود الإنسان القهقرى مؤقتا إلى حالة هلامية، ليلية وسديمية حتى يتسنى له الولادة من

جديد في شكله النهاري وهو بحال أحسن. فالعربدة، وعلى غرار الغطس في الماء، تلغي الخليقة لتنشئها من جديد من خلال تماهي الإنسان مع جسم كلي، غير متمايز وما قبل كوني، يحذوه الأمل في العودة إلى ذاته مرمما ومولودا من جديد". (1)

ترميم الذات وتخلقها من جديد ما عادا أثرين موقوفين على أجواء العربدة ذات الجوهر الصوفي بل امتدا إلى مجالات أخرى ومنها مجال الصورة والطقوسيات اللصيقة بها. واللافت في مثل هذه الأجواء أن السديمية والخلطة واللاتمايز والجوانب المعتمة إنما تمهد لواقع نهاري يعيش فيه الإنسان تفرده وهويته بشكل أفضل. وبعبارة أدق، فمثل هذه الطقوسيات هي بمثابة بطاريات تشحن فتزود صاحبها بالقدرة على الإستمرارو الطاقة على تحمل الواقع العياني. ولا شك أن هذه الصورة تضطلع بقسم ما فتئ يزداد من عملية الشحن هذه والتي قوامها صور ذهنية وتماهيات وتوحد بعوالم منحوتة على المقاس وإسقاطات شتى بقدر ما ترمم الذات فهي تمطط الواقع.

تنطبق على فضاءات الإستمتاع الجماعي بالصورة المرئية بالعين المجردة أو بعين البصيرة ومباهجها صفة الفسحات التي تجتازها أرواحنا - حسب جبران - ولكننا لا نستطيع أن نقيسها بالمقاييس الزمنية التي ابتدعتها فكرة الإنسان " (2). فهذه قاصرة كل القصور بل إن هذه الفضاءات الموازية نفسها إنما استحدثت من قبل الناس أو بالأحرى من قبل " متخيلهم الماكر " لأجل تنسيب الزمن الكرونولوجي وبيان محدوديته والإستخفاف به بملء الأفواه تؤازرهم في ذلك شتى الأقنعة وتقنيات في التحايل تترى. التحايل على " عين " الرقابة التي وإن كانت لا تنام فإنها قد تخدع وتشمت في غفلة من الوقت: "يتعلق الأمر بطرق متعددة في تجريب الزمن خارج الزمن الكرونولوجي والتي تستكشف - على غرار التحويرات الزمنية للخيال العلمي عند (ديك). الخطوط المتعرجة للأزمنة التي غطاها أو حجبها عنا الزمن التاريخي". (3)

هذه "الغفلة من الوقت " تتبع [أمبارو] تفاصيلها من خلال عينة من الشباب المدريدي والباريسي المهووس بقصص الخيال العلمي والمنهمك في التقاط زخم

---

(1) Mircea Eliade: Traité d'histoire des religions , payot, 1964 p/302.

(2) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، ط 1، منشورات عالم الشباب، بيروت 2000، ص/ 29

(3) Amparo LASEN DIAZ: ibidem ; p/ 43.

الصور المتدافعة في شبكة العنكبوت العالمية (Web) أملا في جعل زمن الممكنات الإفتراضي وحقائقه ووقائعه حقيقة واقعة. وأول ما يسترعي انتباهنا في هذه الدراسة حرص العينة المدروسة على معايشة تجارب التحليق والإبحار في عالم الصور بصيغة النحن حيث يحصل ما وصفه [ألفريد شوتز] وبحق " بالتجريب الجماعي للديمومة من خلال المعايشة المتزامنة (المتواقتة) لديمومات حميمة في علاقتها من جهة بالنحن وعلاقة هذه الزمانية بالغائبين جسديا.أولئك الشركاء المحتملين الذين ندرك حدسيا أن تجاربهم تتساكن مع تجربت (نا) من جهة أخرى. وكل ذلك يعاش في أجواء يخيم عليها ما سيحمله الزمن إلينا وما سيعمل على زواله أيضا". [1]

الإقرار أعلاه من راصد اجتماعي لبيب ودقيق الملاحظة من عيار [شوتز] له أهمية خاصة. ذلك أنه يبعد عن الصورة شبهة ثمة من يصر على إلصاقها بها وتتمثل في الزعم بإسهامها في تعميق شرخ الفردانية بمجتمعاتنا وصرفها كل واحد إلى عالم صوره الخاص يناجيه دون اكتراث بعموم الآخرين. والحال أن الصورة بصفتها أفقا اجتماعيا للمكن تحتويه شاشات سحرية يتم عليها إسقاط لا مشروط لأحلام المستيقظين لا تنسج خيوط الوشيجة الاجتماعية مع شركاء فعليين فحسب بل تتجاوزهم إلى شركاء مفترضين. هؤلاء الغائبون جسديا أو المتنكرون في هويات غفل والذين تدرك " جماعة القدر " المتحلقة حول الصورة العنكبوتية" طوطم العصر " إدراكا سليقيا أنهم يشاركونها أفق الممكنات نفسها والأماني المحلزنة للنفس والروح والجسد ذاتها. وفي ذلك إقتفاء " لا شعوري " لأثر أبطال روايات [ديك]، فهم " مرمقون، مرتقون. دينهم وديدنهم هو الحفاظ على الحال الذي عليه الأشياء المحيطة بهم والحيلولة دون تراجعها والكفاح في تواضع ضد القصور الحراري. كل همهم هو الحيلولة دون السقوط في حالة يتوقف فيها الزمن وتنتهي فيه التجربة وينضب الجديد، دون السقوط في جب الرعب الآتي من الخوف من عدم إمكان حدوث أي شيء بعد الآن". [2]

---

(1) A. Schutz: The Dimensions of the social world, in: collected papers , The Hague , Martinus Nijhoff , 1964, p/26.

(2) Amparo: ibidem p/ 47.

فالصورة من هذا المنظور محفزة على تخلق الروابط فضلا عن خلقها لزمنها الخاص وعلاماتها وشفراتها ورموزها المخصوصة أيضا. ومن السمات الفارقة لهذه الزمانية توليفتها الباهرة بين زمنين الدالة على هذه الروح الإنتقائية العامة المميزة لشبيبة العصر. شبيبة ما عادت تميل ميلة واحدة باتجاه القطع والقطيعة بل تؤثر أكثر فأكثر نزوعا نحو المزج والخلط الدال على توفيقية متأصلة فيها ما فيها من علامات النضج والحكمة والتنسيب القيمي. يشهد على ذلك، من بين مؤثرات أخرى تحول فكرة المشروع عندها من صبغته الفردية، المركزية، الإمتلائية والنرجسية إلى صبغة جماعية وتشاركية: فما عاد المشروع - في حالة تعاطي الشبيبة مع المجال الفسيح لمتخيل الصورة - فرديا بل مرتبطا أشد الإرتباط بالجماعة التي تشد بين أعضائها وشائج عاطفية من أمتن ما يكون". [1] وقد تعلمنا من فلسفة التواصل مع [شيلر] و[هايدغر] أن الأنا مدينة في كل الأحوال للآخر في اكتشافها لخويصة ذاتها، فهي مرآتها العاكسة لتضاعيفها وقسماتها. ومع [جاك] تعلمنا إن كليهما مدين للآخر في تنسيب ذاته واستكمال أوجهها عند الصنو، أو النسيخ أو القرين. (جاك: اختلاف وذاتية 1982). وهذا ما يتحقق في مثل هذه المشاريع الجماعية التي تجسدها هنا والآن شلل شبابية باعتمادها على رافعة الصورة وما يتيحه الإبحار في موجاتها الويبية من ممكنات لا نهاية لها. إلا أن هذا التنسيب للذات يوازيه ويقويه تنسيب الزمن الذي تعاش هذه العلاقة بداخله. يتعلق الأمر بالربط بين زمنين: زمن داخلي غير محكوم بالتسلسل الزمني المعتاد وخارج عن ربقة القياس من جهة وزمن كوسمي. زمن خارج الزمن بإطلاق وغير قابل لأي قياس. لكنهما يتمان ويتموضعان معا داخل زمن واقعي ومعاش يشد أصحابه إلى الأرض وإلى الرغبة الجامحة في إرادة تحسينها وتجويدها.

وهذه الأبعاد المتشابكة والمتناثرة في آن داخل بنية الزمن، زمن الصورة المرئية إنما يروم بالمحصلة لدى هؤلاء " الوقاية من شر المسالك الواحدة والمفردة". تلك المسالك المضيقة من هامش الممكنات وفرضيات العيش المتعدد والسيناريوهات الواردة على البال حد تحويل الحياة إلى ما هي عليه في الزمن المهجور، الزمن الفعلي الأحادي الجهة والإتجاه أي إلى ما هو أضيق من الضيق نفسه. إن العبارة الآمرة

(1) Amparo: ibidem p/ 45.

الشهيرة: افتحوا النوافذ والتي تردد كلما أحس الناس بالضيق وكلكل الروتين وعانوا من تكميم أفواههم تنطبق تمام الإنطباق على رواد منتديات الأنترنيت وما شابه سيما وأن الخدمات التي تقدمها هذه الشبكة العنكبوتية تحمل أيضا إسم نوافذ.نوافذ مشرعة على أزمنة العالم ولكن أيضا على العوالم الموازية داخل هذا العالم الكبير: إن وفرة الخيارت الإفتراضية عندهم يقي من ألم الحرمان الناتج عن طرق واحدة ومسالك مفردة (...) وكلما ازداد عدد السيناريوهات والإمكانات / الممكنات - وهو ما يتيحه حد التخمة العالم الإفتراضي للصور بمختلف تعابيره وتجلياته - كلما تخيلوا في سعة مستقبلات (ج. مستقبل). لكن مع حرصهم الدائم على التقاط ما تسميه هذه العينة ب" عروض الحياة". وفي ذلك ضمانة أكيدة بزعمهم لإستراتيجية تحول دون " شؤم الإخفاق". [1] والحال أن هذه الستراتيجية حتى وإن تداخلت وتشابكت فيها الأزمنة فإن روافدها الزمنية كلها تصب في مجرى واحد، إنه " إثراء الحاضر " والتوسيع من قاعدته وهو ما ينم عن رغبة جلية في إنزال الطوبى المرتبطة بسيناريوهات الصورة المشاهدة من عنان السماء إلى أديم الأرض وعن رغبة موازية في تطويل وتمطيط "عمر الممكنات".

إن تداخل الأزمنة وتسخيرها كلها لخدمة هذا الزمن المدلل والحاضن، زمن الخايروس (النزهة المنتهزة)، الزمن الوحيد الموثوق به حسب الأبيقوريين (الكارب ديم Carpdiem الشهير) الذي هو قوام الستراتيجيات الشبابية هو منبع هذه الصيغة الزمانية المسماة بالتعاقب المتساكن أو المتعايش. ومفادها " وضع كل الطرق الممكنة (الواردة) على صعيد واحد مع عدم إقصاء إمكان العودة إلى الماضي لإستئناف الخيارات المتروكة إغناء للحاضر. هكذا، فعوض ممارسة الإختيار داخل ممكنات متزامنة تحول إلى ممكنات متعاقبة لكنه من قبيل " التعاقب المتساكن " على غرار الواقع الروائي الديكي حيث العوالم المتعاقبة مترابطة ومتداخلة". [2]

---

(1) Amparo: ibidem p/ 44.

(2) يقول الشاب في هذا السياق: أمامي خياران: إما متابعة الدراسة أو الإنخراط في عالم الشغل. عليّ أن أختار: أختار الشغل أولا مع عدم اقصاء الخيار الثاني كلية. فهو احتمال (سيناريو) قابل للتحيين في أي وقت. فإعادة تسجيلي في بداية السنة الجامعية قابل للتعايش مع اشتغالي طيلة =

الخيارات المتعاقبة والقابلة للتساكن والتعايش تقدم تصورا طريفا للزمن بقدر ما تنمحي فيه الفواصل المعهودة في الزمن الكرو نولوجي بقدر ما يتشظى ويتفجر ويفقد أي تماسك. غير أن هؤلاء الذين يعايشونه بطرافته وفرادته وخروجه عن المألوف الزمني يدينون لعوالم الصورة الموازية في معايشته.

زمن متفجر ومتشظي تقدم عنه " المرايا المشروخة " صورة مجازية نافذة، زمن مخلوط ببعضه البعض في نوع من الخاووس السابق عن كل زمن كالذي تحدث عنه [إلياد] في مشهد الغطس أعلاه. إلا أنه زمن، وهنا المساوقة المفارقة، يتماهى مع هذه " الحساسية الما بعد حداثية " التي تتهاوى في أجوائها وأبهائها الفواصل والفوارق بين العديد من المجالات التي كانت متمايزة طيلة فترة الحداثة كمجال الهوية الجنسية والهوية القومية واللغوية والحدود الترابية والدولة - الأمة لتنضاف إليها هذه الزمانية العابرة للأزمنة المعتادة. ميزتها عدم اعترافها بالتعاقبية الكلاسيكية القائمة على القبل والبعد وأثناء ويستنفدها، بنظرنا، هذا المفهوم الثر للديمومة عند [برغسون] بحسبانها زمنا ذاتيا وذاتية متزمنة والذي كان دوما يوازن ذلك الزمن المجرد، الكرونوميتري والمتعالي على حقائق الإنسان ومعطيات المكان. وكذلك قدرة الذاتية الإنسانية على استبطان الزمن إياه وتحويله إلى مدد(وحدات زمنية، فلاشات) بعد تعريضه لإستقلابات ساعته البيولوجية والإنفعالية.

داخل هذه الخصوصية الزمنية،لم تعد كلمة " مشروع " مثقلة بحمولتها الوجودية التي تعرفها كارتماء وانقذاف باتجاه الآتي القادم والمقبل ولا حتى بدلالتها الإقتصادية أي ما يتم التخطيط له في المستقبل ولا هي حتى واعية بالضرورة بذاتها. يتعين بالأحرى استبدال كلمة المستقبل في هذا السياق بما يستقبل وهو مستقبل (مستقبلات) محايث. بمقتضى هذا التحول في المعنى، بات "المشروع " في هذه الزمانية المتشظية متمحوراً حول قاعدة الحاضر التي لا تفتأ تتوسع وتمارس كآلية لا شعورية وضمن خلطة متوازنة مع الأزمنة الأخرى بصفتها تعاقبية متساكنة. لقد تعرض وجه المشروع ومعه المستقبل (الما - يستقبل) لتبدل في المعنى والإتجاه والمضمون

=

اليوم، المرجع نفسه، ص/ 44.

أيضا في هذه الزمانية البينية. فصار " يتناسل في حزمة من السيناريوهات المعجونة جزئيا من أحلام يقظة، ومن أشكال اليقظة ما يمكن أن يكون ملفوفا بكامله في " لا حركة يقظانة " حسب عبارة لأبيليو[1]. وهو ما يستنفده مشهد الجلوس والتسكع "اليقظ " عبر القنوات أو التجوال في ردهات وأزقة ومسالك المنتديات التي تقدمها نوافذ الشبكة العنكبوتية. أكثر من ذلك،فقد وردت عبارة "المشاريع اللاشعورية " على لسان أحد المستجوبين وهي مشاريع تلقح، بنظره، الحاضر وتوسع من قاعدته ضدا على المشاريع المتجهة صوب مستقبل كبير موغل في الإفتراضية والإدعاء. كلا، فمستقبل " المشاريع اللا شعورية " متموضع هنا أو قاب قوسين أو أدنى من هنا ينصهر بداخله الآني بالآتي في خلطة خلاقة قوامها " إنفتاح على الآتي وتكثير لعدد الإحتمالات والتوقعات والعوالم الموازية. ذلك أن الإقلال من هذه ملازم لتحويل الأمل إلى أسف وتلك علامة الشيخوخة". [2]

زد على ذلك أن هذه التداخلات الزمنية تلقي بظلالها على أوجه الهوية إذ يتقمص الفرد داخل جماعته الإفتراضية والفعلية التي يتواصل معها شخصيات عدة: يلغط، يقتل الوقت، يحبس النبض، يحاكي، يموه، يداور، يستفز. وفي كل وضعية يتقمص دورا، ما يجعل تعقد المحيط ينعكس حتما على " التعقد الهوياتي لهؤلاء المصالحين بين الآن والآت وبين الوجوه المتعددة لحيواتهم والمناطق (ج. منطق) والآفاق الزمنية الكثر. وتنضاف آفاق لأخرى،آفاق أصدقاء، خلان " جماعة قدر " يتقاسم أفرادها الوقت.[3]

نحن إزاء نزوعات توفيقية وانتقائية على جميع صعود مكونات مشهد الصورة تزيد من تواتراتها عوالمها الموازية ويشكل هذا التعقد الهوياتي " عصبها الحساس. فبفضل الصورة، تنتعش تجارة (رواج) الأقنعة وتبادل الأدوار مع ما تستحثه من تماهيات شددنا في مواضع أخرى عدة على مدى خصوبتها وأهميتها السوسيولوجية.

---

(1) وردت عند أبيليو عبارة L'inaction vigilante في:

- R. Abellio: Le Militans ; paris , 1975 , p/ 44.

(2) Amparo , op cit , p/45.

(3) ibidem p/ 45.

فهي تنتقل بأصحابها من الشرنقة الضيقة والمدار المحصور للأنا المجردة والأنا الديكارتية المتعالية إلى الأنا الإمبريقية (العيانية) الفضفاضة من خلال تماسات متواصلة مع الأنا الذي هو غير وغير هو أنا (Alter ego). وخلافا لما اعتمدت النزعة الأخلاقية في العلوم الإنسانية على إنسابه لهذه التماهيات وإدراجها في خانة الإغتراب وخراب الذات وتضعضع الشخصية، فإنها بالأحرى ضامنة، على آماد متفاوتة، لتوازنات مؤكدة ببنية الكائن فرديا واجتماعيا. ستتوسع في تجليات وتمظهرات السباحة الأنترنيتية بوصفها سياحة. حسبنا الآن التشديد على وجوه هذه الزمانية النوعية التي استقيناها من الدراسة الميدانية لأمبارو أمدتنا بعنا صر قيمة ضمن منظورنا الأنثربولوجي.

نحتفظ منها بخاصة بهذه الخاصية الإنشتاينية البالغة التنسيب حد التفتيت لبنية الزمن والتي تخترقها من طرف لآخر. خاصية التشظي والتفجر والتداخل والقدرة على إذابة روافد الإمتاع الحسي والذهني والنفسي والوجداني والحركي (اللاحركي) في بوتقة استخلاص اللحظة وازدرادها حتى الرمق الأخير. كل ذلك داخل هذه الستراتيجيات الزمنية الرامية إلى الحفاظ على بيضة الحاضر مع ما يرتبط بها من حالات التذبذب (الإمتداح العملي للايقين) وتعليق الزمن الموضوعي المتعارف عليه (قبل /الآن، بعد) بالمعنى الهوسرلي للتعليق أي وضعه بين قوسين مقابل إعطاء الحظوة " للإنتظار وتيسير اللقيا والمفاجأة والإكتشاف الحامل لحصته من الجديد والذود عن عالم الممكنات حتى لا تطاله يد الشح والنضوب". [1]

قبلة زمن الصورة إذن هو الحاضر بوصفه بوتقة للحظة البرزخية. لحظة تستمد خصوصيتها المائزة حسب ذلك السابق الكبير لزمانه وعلى زمانه [محيي الدين بن عربي]من قدرة الخيال على الجمع بين الحس والعقل وتموقعه الأزلي بين الصحو والسكر يداخله النشاط على الدوام وتهزه الأريحية".[2] وبحسبانها أيضا وعاء ينصهر

---

(1) ibidem p/ 47.

(2) لن نستنفد أبدا ومضات ونبوءات هذا الحساس الكبير الذي لم يفهم في زمانه ولم تحين معرفته في زماننا علما بأننا أحوج ما نكون إليها. تكفي الإشارة هنا إلى أن جمعه بين الحس والعقل واعتباره ذلك الجمع هو ما يميز كل معرفة برزخية ومنها المعرفة القائمة على التخيلات =

فيه الآني بالآتي والرمزي بالأسطوري، شفرات، علامات تعرف، أحلام، أماني، تماهيات فضلا عن الذاكرة. وحتى إن كانت هذه قد ارتبطت تقليديا بالماضي إلا أنها توظف توظيفات متفاوتة في الأبهاء الفسيحة للصور. من العبارة العتيقة، الجذابة والمهجورة المحاطة بهالة القديم والمتداولة في البلاغة السياسية والدينية إلى الرموز والإشارات " الوقحة " المستلهمة من هذا السجل التاريخي أو ذاك مرورا بالباروكيات المختلفة في عالم المعمار والنحت والنقش والكرافيتي وما شابه من " تحف " وتماثيل وتصاوير أعيد نفخ الحياة فيها بعد تلقيحها بالمستحدث والمستجد.

الذاكرة بصفتها إحالات على نتف، شذرات، لقطات في الماضي القريب أو البعيد قابلة للتحيين بالف طريقة وطريقة لا الذاكرة بوصفها سرديات ومرجعيات تعبوية وتأطيرية وتجييشية للذاكرة. فهي بصفتها الأولى من المعينات على تخلق هذه الزمانية المتفردة للصورة. ومن هذا المنطلق، نجد أنفسنا غير ملزمين بمجاراة موقف المتقدمين القاضي بالفصل الحاسم والجازم بين زمنيين - كما نجد ذلك عند فلاسفة الإسلام متأثرين في ذلك بالنزعة العقلانية اليونانية - زمن الذاكرة الملتفت للماضي وزمن التخيل المعانق والحاضن للحاضر. وقد كان موقفا جليا عند [ابن سينا] على

=

والموزعة بين صحوة وغفوة هو نفسه ما تدعو إليه الإتجاهات الما بعد حداثية في الأدب والفن والاجتماع والفلسفة وما تبيناه بتواتر في مقاربتنا لوضع الصورة في مجتمعاتنا. مقولة العقل الحساس لعالم الاجتماع المعاصر [ما فيزولي] إنما تؤسس، بنظرنا، لهذه الرؤية البرزخية لابن عربي التي ما عادت خاصية للخيال بل منظورا شموليا وحساسية تتعمم وروحا مهيكلة للوقت والعصر، وقتنا وعصرنا. يراجع: ابن عربي في مصادره الأولى وكذلك في إطار تحيينه واستلهامه. - خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، ط 1، 2000 وبصفة خاصة: الفصل الثاني بعنوان: مسألة العبور ص ص 101/ 105 (القسم II) والفصل الثاني بعنوان قوانين الحوار وبناء الدلالية ص ص 155/ 182 (القسم III) مع الإشارة إلى أن مضمون الكتاب محصور في الدائرة الأدبية والمتن الشعري لشخص فضلا عن تقيده بمنهجية لن نجد صعوبة في ملاحظة مدى العنت الذي تعرض له فيها نص ابن عربي العصي على مثل هذه المنهجيات الصارمة المتداولة عند نقادنا اليوم ولغتها التي لا تبتعد كثيرا عن الصرامة المنهجية المؤطرة لها.

سبيل المثال الذي كان يرى بأن " الذاكرة تستعيد الصور والمعاني من حيث أنها صور ومعانٍ أدركت في الماضي. أما التخيل فيستعيد الصور والمعاني دون أن يصاحب استعادتها إدراك الزمن وتمثل الماضي. فهو يدركها من حيث هي صور أو معان موجودة الآن فقط". [1]

فما غاب عن هذا الإقرار السينوي هو أن استعادة الصور أمر قابل لأن يتساوق مع فعل تحيينها وبالتالي توظيفها في هذا الإتجاه أو ذاك داخل بوتقة الحاضر وما تتولاه الصورة بمختلف تجلياتها واشتغالاتها في زماننا بدرجات متفاوتة في الإغواء والإغراء وبنسب من الوعي أو عدم الوعي بذلك. وهو ما يخلع عليها نصيبها من المقادير الأسطورية إذا أخذنا بالإعتبار أن جوهر الأسطورة من هذا الجانب هو استعادة الماضي من صوره الكبرى "المخدومة " عادة إلى صوره المتناهية في الصغر والمتشظية (بقايا صور) لأجل تحيينها وتوظيفها وفق انشغالات الحاضر ولكن أيضا تبعا لنزواته. وتوظيف الصورة في الصورة واحدة من هذه النزوات الجميلة. ولا يهم حضور عنصر القصدية من عدمه في هكذا استعادات. قد يحضر وقد تأخذ مكانه في الأغلب الأعم عفوية ملفوفة في لا شعور ارتكاسي أو إشراطي. وبالتالي فالمضمون الأخلاقي والإتجاه الذي أخذه التوظيف لن تكون له أهمية زائدة عن اللزوم.

آلية من الوارد جدا أن تمكن أصحابها من المشاركة في زمن آخر مفتوح على الحاضر المبتذل والأليف أو نابع من تخليد موحي بذكريات كما بالتهيؤ لولوج مستقبل محايث، (الما يستقبل). وكل هذه التوظيفات والتموقفات والذهاب والإياب بين الأزمنة هو الذي يسحب على الصورة قسطها من " الأسطورة المحركة نحو الفعل". [2]

نخلص إلى أن زمانية الصورة إنما تحتفي على طريقتها الخاصة (طرقها) بهذا العود الأبدي اللصيق بنيتشه وهو من أبدعه ومنحه وضعه الإعتباري في وقت كانت فيه الخطاطة العقلانية التقدمية للإيديولوجيات البروميتو سية من كل ألوان الطيف قد أخذت بألباب الكثيرين ونصبتها دول ودول دينا رسميا في غمرة الحماسة التي دشنت

---

(1) محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النفس عند العرب، دار المعارف، القاهرة 1961 ص/ 190.

(2) Amparo , ibidem p/ 37.

فترة الحداثة القائمة على أثافي العقل، النظام والتقدم ورديفها المضمر الوحدة: وحدة الجنس البشري، وحدة المسار ووحدة المآل. يسبغ زماننا، زمن الصورة ذات التشكلات اللامتناهية على مفهوم العود الأبدي كل ألقاب التشريف الجديرة به. وفي استطراد ديداكتيكي نذكر أنه يتميز عن نموذجين للزمن:

النموذج الإرتكاسي (التراجعي) والنموذج الفاعل، الفعال والتقدمي. الأول نسمه مع (كلو سوفسكي) بالضعيف أو الواهن والثاني بالقوي أو النافذ. ونلاحظ معه اقتران العود الأزلي بحلول العدمية وزوال المتعالي مع ما يترتب عنهما من تداعيات حاسمة يمكن تكثيفها في فقدان الذات لتماسكها وتحللها من هويتها المفردة وتعرضها بالمقابل لتشظيات. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، عودة الأشياء عينها في اختلافها الأبدي. وهذا الجانب الأساسي يجعله متعارضا حتما مع التصور " التقدمي " للتاريخ الغربي ذي الجوهر اليهودي المسيحي والأنواري بعدئذ. ذلك أن الأزلية تقتضي، فيما تقتضيه، " تفكيك بنية الزمن وخلخلة التفاضل الحاصل تقليديا بين آناته الثلاثة فيغدو الماضي والحاضر والمستقبل مجرد كيفيات مختلفة لإدراك التاريخ والأبدية". [1]

هو ذا قطب الرحى في الموضوع. زمانية الصورة لا تعدو أن تكون " كيفيات " لإدراك التاريخ الذي يتحول في أبهائها وظلالها إلى تواريخ وإلى قصص حياة ومسارات فردية وجماعية بحسبانها جميعها عودات لا تتوقف " لعين الذات". تواريخ تعاش حتى الثمالة، لكن وهي تتحقق، تتخلق، تنساب، لا تكف عن " تمثيل"، " تشخيص " وتشكيل لا متناه لهذا الجديد الضارب في قدمه والقديم السارد في تجدداته وانبعاثاته حسب العبارة اللبيبة لموران.

ولا عجب إذا كانت أولى المقتضيات الإبستمولوجية لمثل هذا العود هو تحرير الدال من قبضة مدلوله المفترض وتبعيته "المحتومة" له ولزوم استخلاصه من اللوغوس بصفته حسب العبارة المسيحية الشهيرة نطفة الإله في الأرض. مقتضى ابستمولوجي في انسجام دائم مع الصورة ومنطقها الذاتي. فمن العبث، فينومينولوجيا، اللهاث وراء مدلولات "خفية" يفترض منذ البداية أن دوال وعلامات

(1) Pierre Klossowski: Oubli et Anamnèse dans l' expérience vécue de l'eternel retour du Méme , in " Cahiers de Raymont " Editions Minuit , 1967, pp 227/244.

الصورة تخبئها خلفها، حواليها، في ثناياها وبكلمة في هذا الذي صار يدعى بالمقاربة النصية بؤرة الميتانص التي لا تعد وأن تكون إبدالا نصيا للثابت الميتافيزيقي. ومعلوم حسب [دريدا] أن هذا المنطق الصوري للصورة أو صورانية الصورة (تماهيها مع ذاتها) تولد عنه تصور " جديد " للكتابة صارت بمقتضاه" توليدا مستمرا للإستعارات لا إظهارا وتملكا وقبضا للمعنى للوحيد".(1) معنى ذلك أن الصورة هي أقرب المقربين لهذا " الواقعي " الذي سعت النزعة العقلانية جاهدة لإدراكه وإبرازه وامتلاكه وتفسيره أيا كان الثمن. لكنها في كل الأحوال لم تبرح السبيل الميتافيزيقية وهي منهمكة في ذلك المسعى حتى في المحطات الفكرية التي يسود فيها الإعتقاد عموما بخلاف ذلك كما هو الشأن بالنسبة لنظريتي الديالكتيك الماركسي واللاشعور الفرويدي. فقد بين [إلياس كانيتي] جيدا بأن الديالكتيك ومن خلال سيرورته اللامتناهية المكونة من وسائط وتجاوز السوالب والتناقضات يكون مسؤولا هو ذاته عن إخفاء ما كان بصدد البحث عنه للإلمام به. الشيء نفسه يقال عن مفهوم " اللاشعور " في التحليل النفسي الذي سيحول كل شيء إلى مجرد دال على شيء آخر (مدلول) وهو ما يترتب عنه ألا شيء موجود لذاته. (2)

لن نتردد في القول بأن الدرس المركزي للصورة بصفتها توليدا موصولا للإستعارات والمعاني التي لا يلغي بعضها بعضا بل تغتني إلى ما لا نهاية، يقدم لنا منذ الآن كل مسوغات وذرائع التفكير في وجاهة سوسيولوجيا توليدية. سوسيولوجيا تتمحور حول التوليد الموصول للمعاني الاجتماعية مع التعفف عن أي ترجيح أو مفاضلة لإحداها على الأخرى، تعفف وإمساك يلتقي ويتقاطع في العمق مع هذا الحياد القيمي الذي جعل منه [فيبر] عماد سوسيولوجيته التفهمية. سوسيولوجيا تستحضر هنا بخاصة أن هرمس هو الوجه الرمزي لمشفرومنسب المعاني وتعلة لتواصلات من كل صنف تضطلع فيها الصورة، سواء اتخذت شكل مكتوب أو انتصبت في علامات، بدور الرائد. في هذا المنحى، نعتقد بأنه من الملائم جدا تحيين الدلالة

(1) J.Derrida: De la grammatologie , opcit p/ 31.

(2) عن ميشيل ما فيزولي: الخوف من الصورة،ترجمة عبد الله زارو، جريدة الإتحاد الإشتراكي. عدد 17 مارس 1997.

الكلاسيكية لفعل التوليد في الشعر حيث كان الشاعر " يستخرج معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة" حسب [ابن رشيق: العمدة:176/1].

ستقنع السوسيولوجيا عندما تضع نصب عينيها هذه الوظيفة التقليدية للشاعر المولد للمعاني على غرار المايوطيقي السقراطي، بالإصغاء لذبذبات المعاني التي تكتنف أو تلف الاجتماعي لأجل التشديد عليها والإمعان في إظهارها(إبرازها). اجتماعي ليس بالمحصلة سوى كرنفال من تدافع الأشكال والصور والمظاهر تحتضنه سوسيولوجيا لا ضير منذ الآن من أن تجعل أسها الإبستمولوجي قولة [الجاحظ] المعروفة: المعاني مطروحة على قارعة الطريق. تلكم القولة التي خصها [ابن طباطبا] بالتفاتة تجسيمية بغية تقريبها من الفهم العام والحس المشترك حين قال: كالصائغ يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه". الصوغ وإعادة الصوغ: هي ذي بكل تأكيد الوظيفة الأزلية للصورة في حكاياتها المكرورة لقصة الحياة والتذكير الدائم بنسبية الأشياء والأوضاع والناس. ولا شيء يمنع، ونحن نتنفس في أجواء متخمة بالصور وانقيادا لروح عصر، أن تكون هي المهمة نفسها المركزية الملقاة على سوسيولوجيا اليوم لا في مقاربتها لعالم الصور حصرا بل للمعطى الاجتماعي برمته:ذلك الخزان من صور الظاهر وصور " الباطن " الذي لا ينضب.

وعلى عادتنا في إشراك الشعر كلما أردنا بيان بعض رهانات هذه التربصات السوسيولوجية التي تدخلنا برفق إلى هذه المشاكي الاجتماعية بلغة [ديران] أو ينابيع الجاذبية الاجتماعية بتعبير [تاكوسيل] المعجونة في شاعريتها الخاصة، ننصت إلى أبيات يكثف فيها [فرناندو بيسوا] حكاياته مع هذا الزمن الفلتان العصي على القبض:

لا أريد إدخال الزمن في تصوراتي،
لا أريد أن أتمثل الأشياء بوصفها تنتمي إلى الحاضر،
أود أن أتمثلها على أنها أشياء فقط،
لا أريد أن أفصلها عن ذاتها،

* * * * *

بل لا ينبغي حتى أن أصفها بأنها واقعية،
علي ألا أطلق عليها أي نعت كان،
علي أن أراها، أن أراها فحسب،

أن أتأملها حتى لا أعود قادرا على التفكير فيها،
أن أراها خارج الزمان وخارج المكان،
علي أن أكون قادرا على اقتسام كل شيء عدا الأشياء المرئية،
ذلك هو علم (فن) الرؤية وهو ليس بالعلم. [1]

زمن خارج الزمن المألوف والمعهود والإرتقاء بالرؤية إلى أكثر من علم إلى مصاف فن، قد يكون هذان الأمران هما ما تحتاجه النظرة السوسيولوجية الملائمة إلى الصورة اليوم كما الأمس.

(1) فيزنا ندو بيسوا: ضمن سلسلة شعر وشعراء، ترجمة عبد القادر وساط، جريدة الإتحاد الإشتراكي عدد 10 يناير 1998. وهل نحن بحاجة إلى التذكير بأن آخر اسم من أسماء الشاعر البرتغالي المستعارة " بيسـوا " تعني لا أحد، وهو ما يعني، بنظرنا، الخارج عن كل التصنيفات المعهودة تماما كنوع الزمن الذي يمتدحه هنا.

الفصل الثاني
رهاب الحظوة

<< ومن قدح في المجاز وهم أن يصفه بغير الصدق فقد خبط خبطا عظيما >> عبدالقاهر " أسرار البلاغة "

1) الهوس بالصدق:

الصورة ولادة للمعاني. ومن هذه ما يروق وما لا يروق، المطابق والمفارق، القابل للتنبؤ والعصي على التوقع. وفيها أيضا ما يحابي السلطة ويخاصمها وما يناصر الإقتدار الاجتماعي بنسب من المباشرة والمداورة أو على الأقل " تقرأ " فيها كل تلك الأشياء. ولعل هذه الشقية في الصورة هي أصل الموقف المفارق إزاءها أو بعبارة متخصصة أصل هذا التناقض الوجداني. فهي المرهوبة والمرغوبة، المبخسة والمغبوطة المحسودة، يضرب بها المثل في الكمال والجلال والجمال كما يضرب في النقص والخسة والتشوه. توظف في المعارك الكبيرة كما تستثمر في الصغيرة الجانبية والمبتذلة. قد تكون رافعة للتوحيد الديني أو ظهيرا وحاملا ممتازا للوثنية القائمة على تعدد الآلهة وتجسيمها وكل هرطقات التدين الشعبي.

يحق القول عند تأمل منحنيات المسارات العامة للصورة في الفكر البشري والواقع الاجتماعي للناس أنه حتى وإن كانت بلا تاريخ يخصها فلن تجد تاريخا لا يتكئ على التواريخ " الهامشية " التي تصنعها ويستعيدها التاريخ بصيغة الجلالة بعدئذ ليجعلها هو هي وهي هو. تقع الصورة بالأحرى في خانة الإختبار والمحاولة والمغامرة لا في خندق التاريخ. وبالتالي لا عجب إن لم يكن لها تاريخ بالمعنى المتواضع عليه. ذلك أن كل ما يعطي لونا للوجود، بحسب [نيتشه]، لا تاريخ له وإلا: هلا دلنا أحد عن تاريخ الحب والجشع والرغبة والضمير الأخلاقي والرحمة والقساوة. هل نعرف شيئا عن الآثار الأخلاقية للأغذية ؟ هل ثمة، حتى الآن، فلسفة للتغذية ؟ بالطبع لا. ومن هنا، فكل هذه القضايا التي هي في صلب الحياة الإنسانية تحتاج بالأحرى إلى المحاولة والإختبار وكل البطولات والمغامرات ممكنة بصددها وتواريخها تكتب في

صيغة الجمع لا المفرد.[1]

كل هذا الذي قاله [نيتشه] عن الأحاسيس البشرية الكبرى وكل هذه الأشياء التي يتقاطع فيها الحسي مع الجثماني والذهني والمخيالي ويقع في مناطق الإختبار والتجريب والمفتوح على الممكنات واليومي ينطبق تماما على وضع الصورة وما لف لفها من خيال وأحلام وأوهام في الثقافات والعقليات. لا وجود حتى الآن لتاريخ للصورة، لتواريخها في واقع الأمر بالنظر لطابعها الحيوي والفلتان والمندغم في الحركية السيالة للفعل البشري. بالمقابل، نجد استدامة في الموقف المزدوج إزاءها، ازدواجية لافتة ومتأرجحة بين رهاب شديد يخفي بالكاد ولعا وإعجابا من جهة ومناصرة وموالاة غير مشروطة لما تنفرد بها عن غيرها من جهة ثانية.

ولقد كانت الصورة بالأغلب الأعم مستهدفة لامتيازاتها، محسودة على جاذبيتها وقدرتها على الأسر والإغواء الدائم. فسواء في الثقافة الإغريقية والعهد القديم أو في التقليد اليهودي المسيحي ومشكلة الأوثان فيه وبيزنطة واضطهاداتها للصور " المقدسة " والإصلاح الديني ومشكلة عبادة القديسين أو في المرجعية الإسلامية الأرثودكسية ومحنة المشبهة والمجسمة فيها والتوجس الراسخ من الظلال والأصنام،أو حتى في التحاملات المعاصرة للمثقفين عليها تحت ذرائع كثيرة، يتدثر الخوف غير المفهوم من الصورة بالهوس بالصدق. والحال أنه خوف من سلطتها وقدرتها على خلخلة الأمور والمواضعات وغواية عموم الناس.

سنحاول أن نتوقف عند أبرز محطات هذا الخوف الإستحواذي والعصابي في جوهره المعروف في سجل التحليل النفسي بالرهاب حيث الخوف يفيض عن حدوده الطبيعية والمعقولة. هدفنا وضع اليد - بحدود الممكن - على الدلالات والتواترات والرهانات ذات الحمولة الأنثربولوجية التي تصطبغ بها هكذا مواقف. مواقف لم تستثن أحدا ولم يسلم منها أحد. رجال دين، فلاسفة، لغويون، مثقفون، سياسيون، عقلانيون، كلبيون، ما يدل فعلا على أننا حيال موقف نمطي من عالم الصور. هذا الذي يشمل - حسب [ديران] - الصورة نفسها والرمزي والمتخيل والخيال.[2] وكل هذه "الأعراض

---

(1) F. Nietzsche:Le gai SAVOIR , aphorisme 7 , trad p.Klossowski, 10/18, 1957.

(2) ميشيل مافيزولي: الخوف من الصورة، ترجمة عبد الله زارو، مذكور فوق.

- المظاهر " التي بدأت تعود بقوة غير مسبوقة إلى واجهة أيامنا لتضطلع فيها بدور طليعي ضدا على أشكال الكبح والتحقير التي كانت عرضة لها عبر تاريخ طويل وممتد.

و مع هذه العودة، لا زالت التقويمات التبخيسية والتحقيرية وحتى الهجومية تتزيا بألف قناع وإن كانت اندفاعتها قد خفت بالنظر إلى ما باتت تظهره تناسلاتها (مسوخاتها) من قدرة هائلة على التكيف والمران وتنويع أساليب الظهور وكيفيات التجلي. ما جعل أي مقاومة لجاذبيتها الصاعدة ضربا من القصورالذهني والعبث السلوكي أو النزوع الإنتحاري حتى أو ببساطة شديدة تعبيرا مفضوحا عن كره الحياة نفسها بحسبانها أولا وأخيرا جماع صور.

إن هذا التجذر لمعاداة الصورة ومرفقاتها محير فعلا بالنظر إلى استدامته المدهشة، استدامة عمل [ديران] مرة أخرى على وضع اليد على ينابيعها الأولى. فقد بات مبتذلا في نظره الحديث عن معاداة الصورة إلا أننا نغفل مصدرها. ويتمثل هذا في رسوخ مشاعر عدم ثقة في كل ما له صلة بالصورة بالتقليد اليهودي المسيحي بل والسامي ككل ضارب بجذوره في القدم. [1] ومنه انتقل، بطبيعة الحال، إلى الإسلام الأرثودكسي، النصي الذي نعرف تحاملاته الأولى على التماثيل والأصنام والصور الظليلة. وبعد ذلك بقرون، صرنا شهود عيان على ما لاقاه المشبهة والمجسمة من تشهير لفظي واضطهاد معنوي وبدني بدعوى تزييفهم لحقيقة الذات الإلهية ونيلهم من مبدإ تنزيهها.

غير أن الربط الميكانيكي والحصري بين التقليد اليهودي المسيحي ومعاداة الصورة لا تصدقه دائما وقائع التاريخ. ذلك أن الموقف الفلسفي العقلاني الذي مثله، بخاصة،أولئك الذين سماهم[سيوران] بعبدة العقل الكوني قاصدا سقراط، أفلاطون وأرسطو لم يكونوا أكثر لطفا ولا أقل توجسا من الصورة المشبوهة دائما في زعمهم مع خفة في اللهجة بالنسبة لأرسطو. وهذا الموقف الفلسفي "الأصلي " ورثه عن هؤلاء أبرز الفلاسفة العقلانيين ودعاة المنهج التجريبي أيضا في تحالف فريد بين العقل والتجربة بتاريخ الفكر الإنساني.

---

(1) ميشيل مافيزولي: المصدر نفسه.

فقد كان [أفلاطون] يحط من قدر الصورة والخيال. فالصورة عنده هي الدرجة السفلى لما هو واقعي والخيال هو المرتبة الدنيا في سلم المعرفة. أما الفن صنيعهما فليس سوى إيهاما. كما نظر بارتياب شديد إلى اللغة الشعرية وإلى البلاغة اللغوية ودعا صراحة إلى طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة. والسبب أن الشعر لا يحمل في ذاته أي صدق فضلا عن أنه يهيج العواطف ويحول بين الناس والصدق الحقيقي.

و على أثره يقدم الرواقي [خريسبوس] مثالا نافذا عن هذه المجافاة المتأصلة للصورة في التربة الفكرية اليونانية وامتداداتها الهلينية على الرغم مما تميزت به هذه الإمتدادات في فروعها الرواقية والأبيقورية والشكوكية من صفاء ذهني وتوثب فكري قل نظيره. إذ لا زلنا نستحضر المقولة الرواقية اللوغوس سبيرما تيكوس التي بلورت تطلعا باكرا وحدوسيا إلى الجمع بين مقتضيات تفكير عقلاني ونزعة حيوية مؤمنة بدفق الحياة والدفعة البشرية اللذين لا يتقيدان دائما وبالضرورة بالمقتضيات المنطقية الصارمة للوغوس كوني، تجريدي ومتعالٍ كمالا تتقيد الصورة بدورها. ومع ذلك، نجد هذا الشخص يقرن الخيال - بصفته آلة صائغة للصور. بالأوهام الكاذبة تتشكل في الذهن بفعل تخيل فاسد يساعد على تفاقمه وازدياد حدته ما يعتور النفس البشرية من انفعالات حادة أو حالات نفسية غير سوية.

وقد بلغت هذه الإنزلاقة ذروتها مع [ديكارت] الذي اعتبر المخيلة سيدة الخطأ والضلال ووجه بذلك " رصاصة الرحمة" لمصادر الصور وينابيعها حتى أن خبيرا بالموضوع قال في حقه: إن الرمزية فقدت في الفلسفة حقها المرجعي مع صاحب الكوجيطو (ديران). وبالفعل فقد كان الموقف الديكارتي الصارم والتمامي من المخيلة منعطفا حاسما في مسلسل التوجس الفلسفي ذي النزوع العقلاني من الصور: "علبة الشيطان". ذلك أنه غذى لفترة طويلة النزعة الأخلاقية للمثقفين هنا وهناك إزاء تجاوزاتها المزعومة وتضليلاتها المفترضة. نزعة أخلاقية لا ينفصل فيها ثابت العقل عن مطلب نماء الفرد والجماعة وتقدم المجتمع والتخلص إلى الأبد من النصيب البشري من العتمة. تلك العتمة التي كانت تشمل كل لا صلة له بالمنتجات العقلانية والسلوكات الشفافة والمنطق الحسابي الإنتاجي المعجونة كلها في منظور خطي "تقدمي" للتاريخ والمجتمع والإنسان والمعارف أيضا. وفي هذا المنحى، يقدم [مالبرانش] نموذجا عن اللاهوت الفلسفي المسيحي، إذ عرف عنه وصفه الخيال

بحمقاء البيت La folle du logis والمزود الكبير للإنسان بالمعتقدات اللاعقلانية والعبثية. ومشكلة المخيلة في زعمه تكمن في افتقادها لمعيار يسمح لها بالتمييز بين الخاطيء والصائب. تماهى [باسكال] مع هذا الموقف المالبرانشي بحذافيره فأقدم على وصف المخيلة بسيدة الخطأ والبهتان.

و لم يتوقف التشهير بكل ما له صلة بعوالم الخيال وعناصره مع صعود نجم المنهج التجريبي الذي دشن فترة الحداثة بل زادت حدته وزادت معه مجافاة ومعاداة الصورة باعتبارها واحدة من هذه العناصر إن لم تكن أبرزها على الإطلاق. إذ انتقلت لوثتها إلى صفوف الفلاسفة الذين جذروا دفاعهم عن قلعة العقل الذي دخل في زواج كاثوليكي مع التجربة المبخسة منذ العهد الإغريقي إلى ذلك الحين. فقد كانت موقوفة على عامة الناس المشتغلين بأيديهم من عبيد وصبيان وضعاف عقل ونسوان. هكذا ومع اشتداد عود العلم التجريبي الذي نعلم الدور الرائد لفرنسيس بيكون فيه، ألف هذا الأخير " الأورغانون الجديد " حيث ارتفعت عقيرته باستئصال شتى الأوثان من حياة الإنسان أو بالأحرى المتبقية منها حفظا لصفائه الذهني. ومن هذه وثن القبيلة ووثن الجنس ووثن السوق. فهي المسؤولة عن " بث البلبلة في المعارف السليمة والحكم السديد". الوثن هنا بصفته تكثيفا للصورة الذهنية وتجسيدا لها بالملموس والمحسوس عبرالتماثيل وعموم الأشكال المجسمة. ولذلك فالوثن مزعج ومثير للبلبلة لأنه لا يرضى بالواحد بل يعدده ويحوله إلى نسخ متكاثرة. والكثرة تقلب رأسا على عقب وتربك حسابات الخطاطة الذهنية الأنوارنية التي هي عبارة عن خلطة عقلانية تجريبية قائمة على ثابت واستيهام الواحد.

إذا كان [بيكون] قد دعا إلى استئصال ما تبقى من الأوثان المتلاعبة بالعقول والسالبة للنفوس فإن [توماس هوبز] المعروف بلفيتانه Léviatan الرامز إلى هوسه بنسق فكري ودولتي عملاق ولا يقهر قائم على سلطة العقل الكوني والعقل وحده ، هوبر هذا تحامل تحاملا شديدا على تجلي قوي من تجليات الصور الذهنية التي نحيا بها حسب عبارة [لايكوف] و[جونسون] وأقصد: الإستعارة. وحججه في ذلك أنها " منافية للعقل وتضل الناس بطابعها العاطفي " كما أنها " سراب " والإحتجاج أو الحجاج بواسطتها " تيه " ولا تفضي إلا إلى "الإختلاف والفتنة وعدم الإحترام " (الفصل II من كتاب اللفيتان). وما حاد [جون لوك] التجريبي قيد أنملة عن توجه

[هوبز] هذا فازدرى اللغة المجازية واعتبر البلاغة أداة الخطأ والغش (..) وكل الأشكال الفنية والتعابير البلاغية لا تعدو أن تكون في عرفه طرقا يستعان بها لدس الأفكار الخاطئة وتحريك العواطف وتخطئة أحكامنا بواسطة الإحتيال [محاولة في الفهم البشري الفصل 10 الكتاب 3].

وذهب الأمر ب[صامويل باركر] إلى تصوير الموقف في عبارات إيروطيقية تسللت إليها التصاوير البلاغية على حين غفلة والحال أنها المستهدفة. فالعبارات البلاغية تتسرب في زعمه إلى السرير الطاهر للعقل لتدنسه وتعبث ببكارته وعفته وتعانقه عناقا غير شرعي بل تذهب بعيدا في وقاحتها فتلقح الذهن بأوهام مائعة [النقد الحر والنزيه للفلسفة الأفلاطونية 1666]. (1)

أما [سارتر] فقد ظل متأرجحا تأرجحا واضحا بين مجافاة الصورة والتحامل عليها من جهة ومناصرتها والتعاطف الموارب معها من جهة ثانية. ولئن كان كتابه حول الخيال حاملا لنقاط مضيئة عن نظرة مؤسس الوجودية المعاصرة إلى الخيال وعالم الصور إلا أنه - وكما أشرنا آنفا - لم يدفع بها إلى نهايتها وظل أسير الموقف الفلسفي النمطي والواقعية الفجة الممدوحة من قبل الحساسيات الفكرية ذات الغلبة في زمانه كالوضعية وشظايا الفكر الماركسي المعروفة تحت الصيغة الملتوية للماركسيات بعد ماركس.

هكذا وفي مقارنة غير متكافئة ومتجاهلة للخصائص الذاتية لحدود ما تقارنه، يحكم [سارتر] على الصورة والتخيل قياسا على الوعي بالفقر الجوهري لأن عناصرها لا تقيم علاقة مع بقية العالم كما تظهر " ضعفا جوهريا". وفي موضع آخر،وعلى طريق

---

(1) بصدد هذه المواقف مجتمعة بأطيافها العقلانية المتعددة، يراجع تباعا:

- La pratique de la philosophie,nouvelle edition ,hatier,2000 p124.

- لايكوف وجونسون: الإستعارات التي نحيا بها، مذكور ص ص 184 /185.

- M. Maffesoli: La contemplation du monde, notamment chapitre: La peur de l'image , p/ 85.

وكذلك ترجمتنا للفصل المذكور.

- جابر عصفور: الصورة الفنية، مذكور، ص / 20 .

- أحمد فؤاد الأهواني: كتاب النفس لأرسطوطاليس ص/ 124 عن جابر عصفور ص/ 24.

الإعلاء من شأن الواقع على حساب الصورة المتدنية نجده يقول في عبارات لا لبس فيها: رسم صورة معناه تكوين موضوع على هامش الواقع الكلي وبالتالي استبعاد هذا الواقـع والتخلص منه بل وإلغائه. وذهب أبعد عندما أقام تناظرا بين الخيال ومطلق العدم فيغدو بمقتضى ذلك فراغا وجوديا وضعفا حدسيا وفقرا جوهريا. فالعدم " شرط وجـود الخيال وتحققه" ولم يتردد [سارتر] في ارتداء جبة المحلل النفسي لما تبين في التخيل عرضا لشخصية قهرية، نكوصية تقتات بسذاجة من " وهم الإشباع". ففعل التخيل فعل " سحري، إنه تعزيم يروم إظهار الموضوع المفكر فيه والشيء المرغوب فيه بطريقة تجعلنا نتوهم أننا نمتلكه. وفي هذا ما فيه من نزوع قهري وصبياني ورافض لأخذ المسافة بعين الإعتبار". (1)

ما يتوجس منه الفيلسوف خيفة هو هذه القدرات التي يتميز بها الخيال وتجعله الأقدر على الجذب وتقريب البعيد وتجسيم المجرد وامتلاك المرغوب ولو على مستوى الوهم. ونحن نعلم بعد كل من [نيتشه] و[فرويد] أن الوهم ليس دائما عبثا ولا خاليا بالمطلق من الجدوى. فالوهم الحيوي في فلسفة المعيش النيتشوية وما تضطلع به دزينة الأوهام من إعادة توازنات مؤقتة إلى الكائن في التحليل النفسي الفرويدي أعادا صوغ مقولة الوهم وحرراها من قبضة الهباء واللاجدوى المطلقة التي كان أسيرتهما. أكثر من ذلك فقد جعلتنا إعادة الصوغ تلك نعتقد أن نصيب الوهم لصيق في واقع الأمر بكل ما نقوم به، نخطط له أو نتصوره. كل ما هنالك أن كل واحد من بني البشر يعيش وهمه الخاص بوعي أو بدونه. وأن تعيش في وهم الكاتب بهذا السياق لا يختلف نوعيا عن أن يعيش آخر في وهم المؤمن أو هم السعيد تحت تأثير معتقد ديني أو تحت مفعول عقاقير أو كحول أو مخدرات خفيفة أو من خلال إدمان الجنس والهوس به.

[ديران] وهو من هو في درايته بمثل هذه العوالم التي كرس لها بحوثا رائدة

---

(1) عن النصوص القوية في موقف سارتر المبخس للخيال ومعه الصورة، يراجع:
- J.P. Sartre: L'imagination opcit, pp /24/106/218/232/241/242/352/359.

وعن اللوغوس سبيرماتيكوس ومقولة العقل الحساس في كثافتها وخلاصاتها المركزة،يراجع:

M. Maffesoli: l'illumination par les sens pp / 253/266 in: Eloge de la raison sensible, op cit.

ومؤسسه سيما " البنيات الأنثربولوجية للمتخيل " أسند للمتخيل ما سبق أن أوكله [نيتشه] و[فرويد] للوهم من مفاعيل وآثار مؤكدة. فالمتخيل عنده مجال فسيح تتحقق فيه " انتصارات انطولوجية " قوامها أحلام يقظة ومنام وصنع صور والتماهي معها والتوحد فيها، يقول بهذا الصدد: يروم المتخيل إشباع الحاجات الغريزية للذات المتخيلة وتكييفها مع إكراهات الواقع وإرغاماته".[1] فالمتخيل في هذا المنحى قرين ونصير الهو في صراعاته اللامتناهية مع مبدأي الأنا والأنا الأعلى ومبدأ الواقع الذي هو إسمنتهما.

تعمدنا الإسترسال في إعطاء نماذج وعينات من هذا التحقير الفلسفي الممنهج لكل ما له صلة بالخيال وعوالمه بغية إبراز كيف أن الأمر يتعلق فعلا بموقف ثابت ومتأصل دال على مدى رسوخ قدم الفوبيا حيال كل هذه الأشياء التي يعاد إنتاجها ومحاكاتها بطرق باهتة وملتبسة وبأشكال مواربة ومخاتلة وتحت صيغ هرورة (آئلة دوما للسقوط) تنحو منحى المبالغة والتضخيم أو التصغير والتحجيم.

لكن سواء في حالات الإلتباس أو القابلية للتشكل المتعدد والظهور بمظاهر فإن التوجس الفلسفي بمختلف أعلامه ووجوهه ومسوغاته إنما تحركه بالعمق نزعة أخلاقية عابرة للأزمنة والأمكنة لم تتحرر منها وبوعي سوى استثناءات كفلسفة المعيش والإتجاهات الرومانسية ودعاة العودة إلى الطبيعة في الغرب كما وتيارات الصعلكة الشعرية والوجودية والتصوف الفلسفي في الثقفة العربية الإسلامية يضاف إليها جهد جبار يبذله ما بعد الحداثيين في عصرنا لأجل إعادة الإعتبار للمتخيل وكسر الحدود الموروثة عن فترة الحداثة بين الطبيعة والثقافة، الوعي واللاوعي، الكلمات والأشياء، الدال والمدلول وما إلى ذلك. نزعة أخلاقية ذات استدامة مدهشة وقدرة على التلون مذهلة ليس في العالم الديني فحسب بل وفي أوساط المثقفين وطبقة صناع الرأي أيضا

---

(1) جيلبيرديران: الأنثربولوجيا رموزها، أساطيـرها، أنساقها. سبق ذكره، ص / 316. وقد لامسنا هذه النقطة بصدد وهم العشق المتجدد، عشق العاشق الذي لا يعشق معشوقته بقدرما يعشق عشقه لها في دراستنا:

عبد الله زارو: سلطان العشق: مساهمة في سوسيولوجيا التعلق، الفصل الأخير بعنوان: طوبى النصف الثاني، على طريق النشر.

جعلت [مافيزولي] من منطلقاته ما بعد الحداثية يربط، وبحق، ربطا وثيقا بين " رفض المظهر (أو الإستهانة به) والخوف من الصورة بمختلف تجلياتها والإحساس بالفزع من الحواس والإحتراس من الجمال وكره المادة". وحده [نيتشه] - يتابع قائلا - انتبه إلى ذلك في جينالوجيا الأخلاق داعيا إلى مجاوزته.(1)

فلو تفحصنا مليا لائحة صكوك الإتهام الفلسفي للخيال والصورة وما لف لفهما لأدركنا أنها موجهة بثلاث خلفيات كبرى هي: الهوس بالحق والحقيقة والصدق. ويتجلى ذلك في استعماله عبارات من قبيل أدنى درجات المعرفة وأسفل مراتب الواقع ومؤاخذته الصورة على إنتاج الأوهام واللجوء المتواتر إلى الإيهام ومماهاتها مع الخطأ ووالضلال والبهتان واتسام الخيال بالضعف الجوهري والفراغ الوجودي. كل ذلك متوج بالولع الشديد بامتلاك الفيصل الفارز بين الخطأ والصواب كما عند [مالبرانش]. وكلها دالة على أن الفلسفة على اختلاف أزمنتها وأمكنتها وابستمياتها كانت تتحرك، بالأغلب الأعم، ضمن أفق إمكان الحقيقة وبالتالي قابلية إن لم تكن حتمية فصلها العاجل أو الآجل عن كل ما من شأنه التشويش عليها. في المقام الثاني، ثمة تبخيس مبدئي لكل ما يمت بصلة للا عقلي ما يؤكد صراحة إتخاذ العقلي كمعيار لا يعلى عليه في كل ألوان الطيف الفلسفي من الأفلاطونية إلى الوجودية مرورا بالرواقية والديكارتية. وترد المؤاخذة هنا في عبارات من صنف تهييج العواطف، زيادة الإنفعالات والحالات النفسية غير السوية،العواطف، المعتقدات اللاعقلانية ومنافاة العقل والتيه. وبالمقام الثالث، فهذه الأوصاف التنقيصية مثقلة بحمولات لاهوتية لا شعورية تفقأ العين. وأحسن معبر عنها هو [بيكون] في أورغانونه الجديد بعد أورغانون أرسطو الذي استنفذ بزعمه أغراضه. وفيه دعوة صريحة إلى استئصال شأفة الأوثان والأصنام المستحدثة بحسبانها مصدر بلبلة.زد على ذلك أن رمزية الوثن كانت تكثف دوما المعتقد الديني الذي يقاوم فكرة الوحدانية ويؤثر بدلها مبدأ تعدد الآلهة وما يحيل عليه من تعددات أخرى في الرأي والمظهر والفعل والمعنى وما شابه.

أما اصطلاحات الفتنة وعدم الإحترام والتحايل فترتبط كلها بمتخيل جنسي

---

(1) م. مافيزولي: الخوف من الصورة ترجمة عبد الله زارو، مذكور آنفا.

تؤثثه مشاهد البكارة والإفتضاض الجائمة على شهادة [صامويل باركر] في الموضوع. بكارة العقل وعفته مقابل تربص العبارة البلاغية المواربة به بغية افتضاضه واختطاف عذريته في غفلة من سدنة العقل وحماته. وهاهنا، تعبر النزعة الأخلاقية المسرفة عن نفسها بكامل طهرانيتها حتى وإن وردت على لسان واحد من رموز التجريبين وأعمدتهم الذين يرون بان التجريب هو السبيل الوحيد نحو الحقيقة. ولقد لا نحتاج إلى أكثر من هكذا دليل لبيان كيف أن العقل العلمي كان مسكونا في هذه الحالة على الأقل بأحكام مسبقة تتجاوزه وبلا شعور معرفي يجعل قولة [كانط] الشهيرة في كل رجل علم كاهن راقد قابلة للتحيين في أي وقت.[1]

2) شهـوة العيـــــن:

واللافت في كل هذا أنه كما أن الموقف الديني المتأخر(ابتداء من المسيحية على الأقل) اقتفى أثر الموقف الفلسفي العقلاني على العموم في موضوع الخيالات والتوجس الزائد عن الحد من ملحقاتها ومرفقاتها ومستتبعاتها فإن الموقف الفلسفي المتأخر (بعد المسيحية والإسلام) إلى حدود عصر الأنوار وتمكن العقلانية الآلية طيلة حقبة الحداثة إجتر بطرق لا شعورية لا محالة الأساسي في الموقف الديني المسيحي أو على الأقل في شقه الروماني الأرثوذكسي.

في هذا الإتجاه،ما فتئ القديس [أوغسطين] يحذر من حقيقة وعواقب هذه الرغبة البصرية الماحقة للإيمان والمفسدة للتقى والتي عبر عنها من خلال مقولته الشهيرة " شهوة الأعين "(Concupiscentia ocularum) المماثلة لزنا العين في

---

(1) كانت تلك هي مفارقة العقل العلمي وذراعه الفلسفية: الإمبريقية وهو في أوج صعوده. ففي الوقت الذي سعى فيه جاهدا إلى التخلص من كل الأوثان السابقة بمقتضى القطيعة الباشلارية المعروفة خلق، دون شعور منه دائما، أوثانه الخاصة التي لا تقل فيتيشية عن الأولى إن لم تكن تزيد عنها. كونها في حالته مستبطنة ومنمقة بكل الترسانة اللغوية التي ابتكرتها النزعة العقلانية في الفلسفة والإمبريقية العلمية التي صارت علموية بعد ذلك. راجع بهذا الصدد ترجمتنا ودراستنا لمقالة:

مانويل دودوكيز: العقل وأوثانه،ترجمة عبد الله زارو، مجلة: فكر ونقد السنة الأولى، العدد 4، دجنبر 1997 ص ص: 82/58.

النصوص الحديثية الإسلامية.تلك التي " تحول عقولنا بعيدا عن الإهتمامات الروحانية وترتبط بحب الإستطلاع والفضول المعرفي Carisitas " الذي يجتذبنا في ظنه نحو" المنفر والغريب والمثير للخوف والإشمئزاز". والمدهش فعلا أن هذا الإستطلاع العقلي الذي نهى عنه [أوغسطين] وجعله مصدرا لكل الشرور هو الذي جعله [فرويد] بعد ذلك بقرون أصلا لكل حالات التلصص والفضول الجنسي.

على الخط نفسه، نجد رهاب الزجاج والمرآة حاضرا بقوة عند القديس [بول] ويعادل كل ما هو معتم ومظلم مقابل ما هو منير ومضيء.

لكن كل المعطيات المتوفرة في الموضوع تدل على أن المسيحية الشرقية لم تساير نظيرتها الغربية في هذا التحامل الممنهج على الصورة بصفتها قوام كل خيال وهالته المحيطة. فقد كان القديس [جون] أحد المنتصرين الكبار للصورة بل أحد " المحللين " البارعين الذين أضفوا عليها مشروعية دينية لا تضاهى وهو من دمشق (داماسكوس مات عام 753 م). ولا بأس من التعريج على مبررات مرافعته لفائدة الصورة وإيرادها كاملة غير منقوصة لما تتضمنه من سبق جمالي وجرأة فكرية سيما عند ربطه عموم الصور بالقدرة المقدسة ذات المصدر الإلهي وصدورها على شكل فيض (وحي) من صناعها الذين يتقاسمون مع الإله في هذه الناحية اقتداره وعظمته أيضا: "فإذا كانت القوة أو القدرة غير قابلة للإنقسام والعظمة غير قابلة للتوزيع فإن تبجيل الصورة تبجيل للشخص الذي يرسمه على هيئة صور". ويضيف في عبارات آسرة وصادمة بالمعنى الإيجابي للصدمة: "إن الأشياء المادية في ذاتها لا تتطلب وقارا أو تبجيلا لكنها تكون كذلك إذا كان الشخص الذي يقوم بتمثيلها قد حظي بنعمة الله وبركته عن طريق الإيمان". [1]

فما جعله [أوغسطين] مصدر خطر على الإيمان جعله [جون] مصدر الإيمان نفسه. ذلك أن ما يتحلى به المؤمن من إيمان زائد بين أمثاله داخل جماعة المؤمنين هو

(1) لأجل تعميق المعطيات التاريخية المرتبطة بالأعلام (القديسون هنا) وحملتهم المتسقة على الصورة بالسياق المسيحي، ننصح بالإطلاع على:

- Burnett: How images , think , cambridge Massachusetts institute of technology , 2004 , p/ 5.

عن شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، مذكور فوق.

بالضبط ما يهبه حظوة تمثيل الأشياء والناس في صور جديدة بكل تبجيل ووقار ما كانا ليكونا من نصيبها لو رواحت حالتها العادية و" الواقعية". بمعنى آخر، واضح أن مرافعة [القديس جون] إنما تمجد الخلق الثاني أو الخلق المضاعف الذي تتولاه يد الفنان الصانع والمبدع لشتى الصور. وفي هذا التماس " الكهربائي " بين الموقفين المتباعدين، رغم نهلهما من ذات المرجعية، تلخيص لكل المفارقات التي تحفل بها الهيرمنيوطيقا الدينية القابلة لتسويغات وتجويزات بعدد الشراح وليس فقط تبعا لمواقعهم الاجتماعية بل وأذواقهم الجمالية وتركيبتهم المزاجية بل ومدى توقد أو فتورحساسيتهم إزاء كل ما هو رائق ورائع وجذاب.

إذا كانت لهذا التباعد صبغة فردية في حالتنا فإنها تطورت لتتخذ شكلا مؤسساتيا بين اتجاهين كبيرين في المسيحية التاريخية. المسيحية الرومانية التي سارت على خطى أفلاطون و" عبدة العقل الكوني " المهووسين بالصدق الأزلي في معاداتهم وتهيبهم من الصورة من جهة، والمسيحية المتأخرة المنحازة والتي لم تكن ترى حرجا في توظيفها كما تشهد على ذلك الحالة البيزنطية من جهة أخرى. وهي حالة تنطوي على مفارقتها الخاصة هي الأخرى إذ تولى فيها الطرف الكنسي الإنحياز الكلي إلى معسكر الصورة بينما اصطف الأباطرة (الطبقة السياسية) بالمعسكر المقابل متذرعين بأسبابهم " الموضوعية " التي حملتهم بعد ذلك الإسم التاريخي لمكسري الصور Les iconoclastes: " فقد قاومت" المسيحية المبكرة ما أدركه قديسوها البطاركة على أنه ثقافة حسية جمالية ومادية تنتمي إلى الحضارات البدائية القديمة (الوثنية) وبالتالي حرموا تلك الطقوس "الوثنية " الخاصة بتبجيل الصور الجسدية أو التي تؤكد حضور الجسد الإنساني فيها... " على الضفة الأخرى،سارت المسيحية المتأخرة على طريق المصالحة الجزئية مع الصورة مقتفية أكثر المواقف الفلسفية اعتدالا وحدبا عليها كما مثله [أرسطو] " فأعلت من شأن الصورة المقدسة الثابتة ما دامت المنزلة السامية للإنسان على الأرض يمكن تبريرها في ضوء القول بأنه قد صنع على " صورة الله". والأهم من ذلك أن تجسيد السيد المسيح تم تفسيره بأنه تأكيد واحتفاء بعملية " صناعة الصورة في ذاتها. ذلك أنه كان كلمة فصار نوعا من التصوير المرئي لما هو غير

مرئـي". وقـد تعمقـت هـذه المـصالحة فـي الفتـرة البيـزنطية عـندما تـولت الكنيـسة فـي قلـب تاريخـي لـلأدوار مناصـرة الـصورة والـدود عـنها ضـد تحـاملات الـسلطة الـسياسية: "فخـلال القـرنين 8و9 الميلاديـين، ظهـرت معـارك كبيـرة حملـت اسـم حـركة تكـسير الـصور ودارت بـين معـسكرين متباينـين إيديولوجـيا الكنيـسة مـن جهـة والدولـة مـن جهـة أخـرى (...) جـسد فـيها الحكـام تـصميمهم الـسياسي مـن خـلال تحـريمهم الـتام للـصور الدينـية. فقـد أدرك الأباطـرة البيـزنطيون أنهـم مهـددون مـن خـلال تلـك القـوة المتنامـية للكنيـسة التـي يمـثلها حـضور الـصور، حـضورها علـى العمـلات بـدلالاتها الإقتـصادية والـسياسية وحـضورها مـن خـلال الرهبان والأديرة".

غير أن الأباطرة - وهو ما يجب التذكير به - لم يناهضوا الصور في ذاتها بل لما تروجه من دعاية وتقديس للكنسيين مقابل خفوت وتراجع صورة السياسي الذي يمثلونه في المتخيل العام. معنى ذلك أن الأصح هو الحديث عن رهان سياسي يروم إلغاء المضمون الديني والمتعالي للصور الرائجة واستبدالها بمحتوى سياسي ومحايث يخدم الحكام. وفي الحالتين معا، يتأكد أن ثمة معركة لا هوادة فيها لأجل الفوز برمزيات الصورة وما توفره لمن تروج لهم من رسوخ في المتخيل الاجتماعي رسوخا يتجاوز بما لا يقاس ما يمكن أن توفره قوة الإقناع أو تحققه سطوة الإكراه. " فقد حاول الأباطرة تأكيد سطوة الدولة وسلطتها من خلال منعهم للأيقونات الدينية وتشجيعهم الفـنون غيـر الدينـية المجـسدة للـصور الخاصـة بالإمبـراطورية كـبديل مناسـب للصورالمقدسة الخاصة بالتراث الديني". [1]

في هذه الإحالة التاريخية، يتكثف جيدا ذلك الموقف المفارق المحكوم حتى أدق التفاصيل بالتناقض الوجداني المومأ إليه إزاء الصورة. رهاب من جهة وامتياز من جهة أخرى. فقد أدرك المعسكران الكنسي (الديني) والسياسي (الدنيوي العلماني) أن لا مناص من " تأميم " الصورة والسيطرة على ينابيعها وتوظيف مقدراتها في أفق إحكام القبضة على الأتباع والأشياع من خلال سلب ألبابهم ورهن أفئدتهم وأسر تخيلاتهم وكلها أشياء لا تضمنها سوى الصورة. وفي ذلك اعتراف أيما اعتراف بامتيازها الفائق

(1) المرجع نفسه: ص ص 91/90.

الذي قد لا تنجح لا الخطب السياسية المعسولة ولا المواعظ الدينية الطنانة في مجاراتها فيه. وقد انتبه [جون بودريار] المعروف بعمقه وفرادة أبحاثه ومقدرته الفائقة على رصد مظاهر الاجتماعي ما بعد الحداثي المتشظي إلى هذه الجاذبية الموقوفة على الصورة والمحسودة المغبوطة عليها في آن وعزاها إلى عامل الإغواء الذي ينفرد بقواعده الخاصة. إغواء بصفته مجسدا للسطوة مقابل السلطة ولما أسماه " القدرة على السيطرة على العالم الرمزي " مقابل السلطة التي تعني " السيطرة على العالم الواقعي". غير أن امتلاك سطوة الإغواء يضاهي امتلاك سلطة السياسة والجنس. ومن الجوانب الماكرة فيه والتي تتقاطع مع ما شددنا عليه آنفا من غلبة متعة الشكل على جدية المضمون، استخفافه بكل المضامين سيما الثقافية الجادة. فهو " يدرك " من خلال القيمين عليه بطبيعة الحال وفيما يشبه المعرفة السليقية أن " ليس ثمة تشريحا ثابتا ولا علم نفس ثابت. وكل العلامات في عرفه قابلة للقلب أو العكس أو التحول وما عدا المظاهر الخارجية لا شيء قادر على مساندته ومؤازرته". لذلك تجده متجسدا في الأول والأخير "بالهيمنة والإتقان للمظاهر الخارجية التي يقدمها وفي استراتيجياته الفعالة القادرة على التلاعب بهذه المظاهر في مواجهة سلطة ما هو واقعي". وفي خلاصة دسمة يضع [بودريار] منطق المادة والإنتاج ومنطق الإغراء وجها لوجه، فالإنتاج يتعلق بالمادة والقيمة والسوق والقانون، أما الإغواء فيتعلق باللعب بالقواعد والمظاهر الخارجية". [1]

---

(1) Jean Baudrillard: About seduction in downing et bazargan .

عن المرجع السابق، ص/ 137.

وكذلك لنفس المؤلف:

Jean Baudrillard: Les strategies fatales, livre de poche 1983 pp125/198.

ستجد في الكتاب مقاطع قوية عن مكانة الإستعارة في الفضاء الفسيح للاجتماعي. وقد شدني بشكل خاص هذا الذي قيل عن امرأة توصلت برسالة بوح من عاشق فبعثت له جوابا تسأله عن الجزء الذي يعشقه أكثر فيها. فأجاب المتيم: عيناك، فما كان منها إلا أن بعثت له عينها في ظرف. وانطلاقا منها قام بودريار باستطرادات وتخريجات كثيرة عن أهمية الإستعارة وخطورة غيابها: " فالعاشق تحدث لها فقط عن عينيها وعن نظرتها كما لو كانت هي نفسها أو مختزلة فيها. ولها الحرية بعد ذلك أن تهبه نفسها لا عينها بالذات والصفات وكموضوع خالص =

لعب بالقواعد وتسليط الضوء على المظهر ولا شيء غير المظهر. قد يكون صاحب "الستراتيجيات القدرية " بهاتين العبارتين لخص سر الإمتياز الذي اختصت به الصورة على مدار التاريخ واعترف لها به بنسب متفاوتة في الإفصاح أو الإضمار ومقادير متباينة من الجود أو الشح الأخلاقيين ومن السماحة أو الوقاحة. لكن لم يسبق أن تم الجحود كلية بهذه الرفعة المتمحورة حول قطبي اللعبي والمظهري ونعرف اليوم أهميتها المركزية على امتداد هذا الكرنفال الكبير الموشور والمزركش الذي يجسده الاجتماعي القاهر في كل مكان وجهة.

لعب بالقواعد يدفعنا إلى استحضار هذه الألعاب الأخرى، الألعاب اللغوية التي تحدث عنها [بول ريكور] انطلاقا من النصوص الدينية المؤسسة (الإبراهيمية) على الأقل والتي ما سبق أن استغنت عن خدمات المجاز والإستعارة والتشبيه والمثال والقصة المعجونة في الخيال والمتخيل الكوسمي والقيامي وما له صلة بالإبدالات الإستعارية للذات الإلهية. ألعاب شاهدة في هذا المنحى شهادة ثمينة مفادها أنه حتى القول اللاهوتي "الجاد جدا " لا يجد بدا من الإستعانة بالتواءات الخيال ومواربات المثال وغواية الصورلأجل إيصال " رسالته".[1]

=

(...) الستراتيجية - الشيء المتبعة من قبل المرأة المعشوقة تتحدد في منع التحوير الإستعاري للخطاب من العين إلى النظرة إلى الكائن نفسه الذي من خلاله فقط يمكن أن يكون للذات وجود وأن تفتن وتغري... وعن العواقب الوخيمة لذلك نقرأ: إن هذا الإلغاء للإستعارة،هذا التدافع للعلامة باتجاه المادة الخام الخالية من المعنى له فعالية قاتلة. إنه مماثل للحدث العبثي المسمى كارثة التي هي أيضا إجابة عمياء، مجردة من الإستعارة صادرة عن العالم - الشيء في اتجاه الرجل - الذات ص ص 139/136.

(1) بول ريكور:التيارات الأساسية في فلسفة الدين، ترجمة مجلة " المحجة " عدد 8، شتاء 2004 ص ص/ 77 إلى 80.

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن الإتجاه المدافع عن فكرة الألعاب اللغوية والفاعلية الخاصة للعبارات الدينية وقف في وجه الوضعية المنطقية التي يراودها حلم إعادة بناء اللغة العادية طبقا للمقتضيات المنطقية الرياضية. وقد طالب هذا الإتجاه الفلاسفة الوضعيين باحترام التنوع اللامتناهي للألعاب اللغوية والكف عن إرادة إدخال عموم الكلام وبأي ثمن في جبة القوالب =

يدرك المتنافسون على" كسب ود " الصورة وإلحاقها بمعسكرهم بصفتها قيمة مضافة أن ثمة خيطا رفيعا بين السيطرة والهيمنة كما سبق وأن ميز بينهما في إطار الماركسية المجددة عالم الاجتماع الإيطالي [أنطونيوغرامشي]. فبالعنف المادي والإكراه البدني، يروم الجهاز السياسي إخضاع الناس أو بالأحرى تطويع أبدانهم دون مراعاة لجوانبهم المعنوية والرمزية وهو بذلك يمارس آلية السيطرة. لكن ثمة طريقة موازية في إخضاع الناس دون تعنيفهم بل برضاهم الظاهر واستبطانهم للإنصياع والإستتباع كقدر مقدور بله كشيء مرغوبوهو ما يتحقق عبر آليات الهيمنة L'hégémonie. تلك التي تتولاها ما أسماه [غرامشي] بالأجهزة الإيديولوجية للدولة كدور العبادة والمدرسة والإعلام والجيش والجامعة وعموم المؤسسات التي تمارس فيها أنماط من التنشئة الاجتماعية. لكن كل المؤشرات تدل على أن هذه الأجهزة اليوم ما عادت بتلك الضخامة والتعملق والإيغال بالمؤسساتية مندورة لعمليات غسل الأدمغة أو اجتراح أشكال من التعنيف الرمزي الذي يتوغل من خلاله رويدا رويدا " اقتناع " بحتمية الخضوع بل وبجدواه. فهذه الهيمنة في أزمنتنا يتكفل بها في جزئها الأكبر هذا الذي دعاه [بودريار] فوق بمنطق الإغراء المدرر والمعمم والمتناهي في الصغر القائم في جوهره على ركيزتي اللعب والمظهر غير القابلتين للدحر. هاتان اللتان تشملان العالم الفسيح للحلم والخيال والصورة والتمسرح وهشاشة الأنا ونسبية الهوية والتشديد في كل ذلك على العارض والزائل والهيدوني (المتعي) واللحظي واليومي.

وهاتان الركيزتان تضعان على الرف الآلية التليدة للإقناع المتكئة على سلطة المضامين وجدية الطرح لتعانقا جاذبية الإمتاع المستلذة والمستمرئة لمتعة الأشكال المتحركة والعائمة والتي لا يقر لها قرار. أشكال بلا مضامين ومتبرمة من المحتويات. فهي تؤثر الإنطلاق وهي متخلصة من أثقالها وأحمالها وهي في ذلك تذكرنا بوداعيات

=

المنطقية الصارمة... لا غرابة إذن إذا كانت تربط هذا الإتجاه صلات جيدة مع الظاهراتية (المنظور الفينومينولوجي). ونورد هنا خلاصة فكر هذا الإتجاه على لسان [ريكور]: إن الكلام الديني في الكتاب المقدس (من قصص وتمثيلات وأناشيد وأدعية وأذكار وأوراد وما إلى ذلك) عبارة عن لعبة لغوية خاصة. وعليه كانت دراسة الألعاب اللغوية ذات تأثير حتمي على "إلهيات" الكتاب المقدس كما أن تحليل هذه الألعاب يقترب من توجه آخر هو الهيرمينوطيقا.

أدونيس:

و داعا أيها الجوهرالثقيل، يا رخامنا البشري
و ليأت العابر الخفيف
النهر ووجهه
الريح وأطفالها
ولتأت الأجنحة المليئة بالغيم.

كما تجعلنا نستحضر للمرة الألف الصورة المجازية الخلابة للكائن المحشو بالقش عند جبران: إنك واهم يا هذا فأنت لا تدرك المتعة التي يحس بها كائن محشو بالقش مثلي".[1]

التوظيف والتوظيف المضاد نفسه لمقدرات الصورة نجده في واقعة تاريخية حديثة تسير باتجاه تأكيد المعطى ذاته: الرابح في السباق المحموم نحو استمالة "العين المشتهية " وإشباعها هو الرابح الحقيقي وما عداه كاسب لجولات مؤقتة وعابرة طالما استغنى عن خدمات الصورة أو قصرت مواهبه وخياله عن إيجاد الطرق والسبل الموصلة إلى ذلك. يتعلق الأمر بغزو الإسبان للمكسيك ومواجهتهم في هذا البلد لأشياء وتمثلات غريبة سرعان ما أدركوا أنها المهيمنة. ولكي يضمنوا انتصارهم على الأهالي واستقرارهم هناك كان عليهم أن يحلوا محل صور هؤلاء صورهم الخاصة أو التي أعيد توظيفها علما بأنها مبجلة إلى أبعد الحدود،البقية معروفة. فقد كافح الغزاة بلا هوادة حتى الإجتثات الكامل للصورة المحلية أو على الأقل تعميدها بتسميات أخرى لدمجها في الرمزية المسيحية.[2]

إجتثات كامل أو إعادة تعميد: طريقتان في معاملة الصورة. الأولى تتوسل العنف المادي المباشر والهادر والثانية تستعين بآلية من آليات التوظيف المضاد ألا وهو الإلتفاف الذي هو من صنف العنف الذكي الذي يتغيا الإبقاء على الصورة مع

(1) أدونيس: الآثار الكاملة، م II، دار العودة، بيروت ط1، 1971، ص/ 213 وجبران خليل جبران: المواكب والمجنون، منشورات عالم الشباب، بيروت 2000 ط1 ص/ 34.

(2) S. Gruzinski: La guerre des images de christophe colomb à balade Runner , Paris, 1990 pp / 41ou 185.

استخدام حمولاتها الرمزية والمخيالية لصالح الموظف الجديد. ونحن على علم بالأهمية المركزية للصور في حياة الهنود الحمر، السكان الأصليون للبلد والبلدان المجاورة. فعالمهم منغمس عن آخره في كل أنواعها من رسوم ووشم وأقنعة وريش وجلود ونقوش، والكبيرة كما الصغيرة عندهم لا تكاد تستغني عن لغات الصورة وتشكلاتها المتناسلة. غير أن ما ينطبق على هذه الحفنة من " البدائيين " على غرار كل " بدائي الأرض " أو بالأحرى أولئك الذين عمدتهم النزعة المركزية للعقل الأوروبي بذلك في غمرة تسيدها العقلاني الكاسح، صار ينطبق على عموم مجتمعاتنا ما بعدالحداثية التي تنام مع الصور وتستيقظ عليها وتتقاسم معها جدرانها وأحلام نومها ويقظتها حتى غدت عوالمها صورا في صور. لقد كانت النزعة العقلانية الغربية في أوج تمكنها تراهن، من بين ما تراهن عليه، على تجفيف ينابيع هذه الصور المضللة المتحدرة من طفولة الوعي البشري وقصور عقل الإنسان لكن صرنا شهود عيان على الفشل الذريع الذي مني به ذلك الرهان كما منيت به معاركها الأخرى المتاخمة والمعلنة ضد المعتقد الديني والسحري الذي يشهد اليوم عودات مزهوة غير مسبوقة كان [فرويد] أحسن من عبر عنها بمقولة "عودة المكبوت". وقد صارت تدين لأنثربولوجيا [ديران] في تسميتها المناسبة الملفوفة في مجازيتها الخاصة، هو الذي لم يكن يرى في ذلك الإ تعاقبا " طبيعيا" بين منطقين: منطق نهاري تكون فيه الغلبة للنزعات العقلانية ومنطق ليلي يثأر فيه اللاعقلي واللامعقول لنفسيهما. ومن تمظهرات هذا الثأر المد الكاسح للتصاوير المؤثثة لكل فضاءاتنا المعاصرة على مرآى منا ومسمع. وهذا الثأر يتحقق في دورات من التاريخ يسبقها " طول كبت وكبح للصورة يليه انفجارلها يفجر معه كل من كان يتوهم أنه انتصر عليها إلى غير رجعة. ومن هذه فضلا عن فضيلة المهووسين بالصدق والحقيقة والأصل " طرق التنظيم اليعقوبي وكذلك الأمم والدول والمؤسسات الممركزة وأنماط التفكير اليعقوبي أيضا. وفي كلمة، كل السرديات المرجعية الكبرى المنسجمة المعدة في بحر القرن 19".[1]

---

(1) M. Maffesoli: La contemplatio ,op cit pp: 125/126.

بل إن [ديران] دعا الغرب لكي يخرج من "أزمته " تلك، أزمة ينابيع المتخيل التي جفت نتيجة محاربة طويلة للصور والرموز إلى استلهام الشرق، إضفاء بعض التشريق على نفسه. يقول: لكي =

هذا المعطى الأنثربولوجي المتواتر والمتمثل في انبعاثات دورية للصورة بعد " طول كبح وكبت " عبر عن نفسه في السياق العربي الإسلامي كذلك. فأهمية الصورة في حياة العربي "الجاهلي " هي أكبر وأبرز من أن تنكر. فقد كان يبجل التماثيل والأصنام وينسب إليها أفضالا وميزات ميتافيزيقية وروحانية وتتقاسم معه السقف الواحد. بل عرف عن عرب ما قبل الإسلام تمثيلهم كل ما يعرض لهم في صور ذهنية أو مجسمة. وغني عن الذكر أن نبوغهم الشعري الذي أكسبهم مكانة في الشعر العالمي إنما يدينون فيه لولعهم اللامتناهي بالوصف والتشبيه والتمثيل والتشخيص وقوة المجاز وزخرف القول. وفي كل ذلك كان العربي لا محالة يمارس يوما بيوم تلك المقولة الأرسطية الشهيرة التي تجعل حتى المناجاة والمونولوج يستنجدان بالصور إذ " لا تفكر الروح أبدا من دون صور".

لكن مع مجيء الإسلام، انتبه الدعاة إلى التأثير الخارق للعادة لكل هذه المغريات اللفظية التي لا يقاوم سحرها وألقها في نفسية العربي. والبقية معروفة: حرب لا هوادة فيها على الأصنام والتصاوير ثم تديين (أسلمة) عوالم الشعر والحد من حرية و" وقاحة " الأغراض الشعرية سيما الغزل الذي كانت له صولات وجولات في مجال تصوير المرأة الأخرى، امرأة المتخيل المداعبة لمخيلة الشعراء العشاق المتيمين والملهمة بلا حدود لقرائحهم. واللافت أن هذا الربط بين دلالة الصورة والتماثيل وما ترتب عنه من نظرة ازدرائية محتومة لم يسلم منه حتى واضعو القواميس بمن فيهم صاحب " لسان العرب" الذي استنكف عن تقديم تشريح لغوي كاف للصورة مقابل إسهابه في الدلالات الإصطلاحية اللاحقة التي كانت بالمحصلة عصارة الحكم القيمي الإسلامي على ما يمت بصلة إلى هذا الموضوع - التابو نقرأ: "تصورت الشيء توهمته،

=

يخرج الغرب من أزمته، يتعين عليه أن يدخل حقائق ورموز الشرق فيه. والفلسفة إذا أرادت أن تتحرر من انسدادها عليها أن تعترف بالمتخيل فيها والوعي إذا رغب في التخلص من صراعه عليه أن ينصت للاوعي واللغة إذا أرادت أن تستقيم عليها أن تنشط المجازات والإستعارات فيها.

والتصاوير هي التماثيل". هكذا ارتبطت الصورة تاريخيا في الثقافة العربية الإسلامية والإبستمي الإسلامي بعبدة الأوثان. الشيء ذاته يصدق على هذه الدلالة السلبية حتى لا نقول القدحية للتخييل في اللغة العربية كما توسع فيه [الجاحظ]، فالتخييل أي الفعل الموجه للتخييل يعادل" الإيهام الحادث لأسباب متعددة منها: تخييل من المرار وتخييل من الشيطان وتخييل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقح وذهن لم يستمر فيحمله على الدقيق وهو بعد لا يفي بالجليل ويتخطى المقدمات متسكعا بلا إمارة، فرجع حسيرا بلا يقين وعبر زمانا لا يعرف سوى الشكوك والخواطر الفاسدة التي متى ما لاقت القلب على هذه الهيئة كانت ثمرتها الحيرة " [كتاب الحيوان 3/ 379]. فارتبط التخيل بموجب ذلك بقلة النضج المعرفي واللايقين والشك والحيرة.

على عكس ذلك، ربط الجذراللاتيني (اللاديني) الصورة Image بالأيقونة icon ذات الأصل اليوناني ومعناها " شبه، تشابه، محاكاة". واضح أن هذا التعريف أكثرحيادا من الناحية القيمية إذ لا يسبغ على مفاعيل الصورة أي دلالة خارج نطاق ما تتولى القيام به فعلا من استنساخ ومجاراة ومحاكاة ومرافقة لعالم الواقع. وهذا ما يفسر، جزئيا،أن الصورة بالغر ب المسيحي أحسن حالا منها في الشرق الإسلامي إذ يتم التعامل في الأول مع التجسيمات القداسية بتسامح أكبر قياسا على الثاني الذي ظلت فيه الصورة بالأغلب الأعم ملاحقة ومطاردة وأصحابها مضطهدون سيما إذا تطلعت إلى تجسيم المتعالي "المنزه " حسب الفهم التمامي للإسلام عن كل تشبيه أو تجسيم.

على أن هذه القاعدة العامة لا ينبغي أن تنسينا بأن الصورة وأهلها في العالم الإسلامي نجحوا في تحقيق اختراقات محدودة في الزمان والمكان في هذا الجدار الأرثودكسي السميك المتوجس بإطلاق من عموم " التصاوير" المتماهية مع التماثيل والأصنام والأوثان التي صرفت الناس لمدة الزمن عن الدعوة وأضلتهم عن الدين " القيم". بات التصوير متماهيا منذ اللحظة التأسيسية للمعتقد الإسلامي في المتخيل الإسلامي العام مع الوثنية والإرتداد. هكذا غدت" الصورة المرئية والذهنية القائمة على الوصف الحي والإستعارة الأدبية والرمز الأدبي والرأي والتصور والطابع الخاص

بشخص أو مؤسس "[1] كلها موضع شبهة إلى اليوم.

من هذا المنطلق، انبرت كتب الفقه الإسلامي (السني على الأقل إذ الشيعي يسمح بهوامش في هذا الباب) أبوابا بكاملها عن الصورة، كلها تهجم وتحامل عليها مع تفاوتات في نسب التحريم ما بين المنع والجواز والكراهة.[2] فكلما كانت الصورة نافرة، بارزة، متبخترة وواثقة من نفسها وبكلمة استعراضية زاد هيجان الموقف الفقهي إزاءها. وكلما كانت واطئة، متوارية، مواربة وضامرة جاد عليها بكرم التسامح الذي تعبر عنه أحسن تعبير كلمة الجواز التي لا هي إباحة صريحة ولا تحريم بائن.

على أن هذا الموقف الفقهي لم ينطلق من فراغ وما كان له ذلك إذا انطلقنا من أن مهمة الفقهاء في الإسلام ليس هو الإبداع بقدر ما هو شرعنة الإتباع واقتفاء أثر السلف من خلال توسيع دائرة صلاحية الأحكام الواردة في النص المقدس لتشمل مجالات ونوازل مستجدة تحليلا وتحريما وتجويزا. ومعلوم أن آلية القياس (قياس الغائب على الشاهد) القائمة على الإستنباط هي أداتهم المركزية في هذه العملية.

هكذا نجد المتن الفقهي الأساسي ينطلق من نصين حديثيين، من بين أخر بطبيعة الحال، موسومين بصرامة وحدة في النبرة حيال كل الصور بإطلاق. في الأول يتجه النبي ﷺ بالكلام إلى علي قائلا: لا تدع صورة إلا طمستها وقبرا مشرفا إلا سويته (رواه مسلم) والثاني مروي عن عائشة، قالت: علقت على سهوة سترا فيه تصاوير فلما رآه النبي ﷺ هتكه وتغير وجهه وقال: ياعائشة،إن أصحاب هذه الصور يعذبون يوم

---

(1) شاكر عبد الحميد: مذكور فوق، ص/16.

(2) هاكم عينة من هذه الأبواب الفقهية:

- حرمة التصوير وصناعة التماثيل
- حكم تعليق الصور
- النظر إلى الصور المحرمة
- حكم تعليق الصور في البيوت
- حكم التصوير.

يراجع بصددها: صحيح البخاري، صحيح مسلم، القوانين الفقهية لابن جزي، فقه السنة لسيد سابق وفتاوٍ مهمة لعموم الأمة لعبد العزيز بن عبد الله بن باز وغيره.

القيامة ويقال لهم: احيوا ما خلقتم (رواه البخاري ومسلم).

غير أن هـذا التشدد اللفظي للنصوص المتوعدة للصورة والمصورين - والتي ينبغي التذكير هنا بأنها حديثية أي في الدرجة الثانية من المشروعية الدينية - لم يصمد أمام العوائد الاجتماعية للناس التي استدمجت الصورو أفرطت في معاشرتها حتى صارت جزءا لا يتجزأ من مشاهدها الحياتية ومتخيلاتها ولغاتها الرمزية. وقد دفع هذا الطابع المثالي للتحريم والوعيد فقهاء إلى اجتراح جملة مواقف وسطية ومعدلة غلب عليها في البدء بعض الإرتباك في التسويغ إلا أنها انتهت إلى تراجعات " اضطرارية".

و من مظاهر الإرتباك الدال على الرسوخ الاجتماعي لقدم الصورة في متخيل الناس ومظاهر حياتهم المختلفة هذا الذي ورد عند أحدهم من جواز تصوير " ما لا روح فيه كالأشجار والأزهار ونحوها " مستندا في ذلك على تغطية حديثية أخرى تقول: إن كنت لا بد فاعلا فاصنع الشجر وما لا نفس له". لكن من سيصدق اليـوم أن الشجر والزهر لا روح فيهما ولا نفس لهما على غرار كل الكائنات الحية ؟ !

غير أن المستور الرهابي سينكشف أكثر لربما في هذا النص الحديثي المنسوب للنبي ﷺ وفيه يربط بين الإنجذاب لصور وحب الدنيا. فقد كان لنا ستر فيه تمثال طائر - تقول عائشة - وكان الداخل إذا دخل استقبله، فقال الرسول: حولي هذا فإني كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا (رواه مسلم). فخارج أي تقويم خلقي لهذا القول، نستخلص أن المستهدف هنا هو الإقبال على الحياة والأداة المستعملة هو التهجم ونبذ الصور سيما وأن الحياة برمتها في المتخيل الديني (الإبراهيمي على الأقل) لا تعدو أن تكون نقطة عبور، طقس انتقالي، حلم / كابوس وتكثيف للزائل والعابر والعارض الذي يمكن للمؤمن في كل حين أن يقع في حبال جاذبيته التي عليه أن يقاومها بكل قواه بترجيح الهناك على الهنا والأصل والثابت والمآل والآت والمطلق على العابر والزائل والنسبي. فلتكن البداية من كبح جماح شهوة العين وفوضى الحواس ولا يتحقق ذلك إلا بمجاهدة غوايات الصور والنسخ وأشكال الخلق الثاني للنفوس والتمرن على كره الحياة: أم الصور والعلبة العجائبية التي تتناسل منها تناسل الأوراق النقدية من يدي ساحر حذق.

لذلك، لا غرابة إذا ربطت الكثير من النصوص الحديثية بين حضور الصور في البيوت وامتناع جنس الملائكة عن الدخول إليها، كونها مثال للمخلوقات المنسجمة

المتحررة من الشقية الأنثربولوجية للإنسان التي قوامها عقل / جسد، روح / بدن وهي مبعوثات دائمة من تلك الدار " الباقية " إلى هذه الدار "الفانية". إن هذا الربط يعبر رمزيا عن ذلك الشرخ الذي تحدثه الصورة بين عالم الأنوار وعالم الظلال، بين عالم الأصول وعالم النسخ تم تصعيده إلى خصومات اجتماعية متجددة بين كارهين للصور ومقبلين عليها في اعتدال والمتحمسيين لها حدا لوله.

وقد ظل هذا التقاطب بين نوازع الحياة والإستمتاع والإنجذاب وارتباطها العفوي بالصور ونوازع تقشفية وتبتلية متجهة رأسا إلى ما بعد الحياة (الموت، البعث، الحشرو الحساب) معادية للصور حاضرا باسترسال في المتخيل الفقهي الأرثودكسي الإسلامي حتى بات جزءا من لا شعوره المكين لا الزمن غير منه ولا تطور العقليات والقيم والأوضاع العامة للناس. هكذا نجد أحد وعاظ عصرنا يردد بدرجة الكره الأولى نفسها مضمون التحريم القصي للصور في المرجعية الإسلامية، ويقول في فتوى: ولقد بلغنا أن من الشباب من يقتني صور النساء الجميلات ليتلذذ بالنظر إليهن أو يتمتع بالنظر وهذا يدل على عظم الفتنة في مشاهدة هذه الصور سواء كانت في مجلات أو صحف إن كان يرى من نفسه التلذذ والتمتع بالنظر إليهن لأن في ذلك فتنة تضره في دينه وفي اتجاهاته (ابن باز: فتاوى مهمة لعموم الأمة: باب في النظر إلى الصور المحرمة، ص ص 148 - 149).

خارج السياق الفقهي الضيق والسقف المعرفي للفقيه المفتي، يتعين التأكيد هنا على هذه الصلة الجامعة بين الإقبال على التملي في الصور " الجميلة " ومشاعر التلذذ والتمتع والإفتتان التي تبثها في ذبذبات الخاطر وتموجات الوجدان. ذلك أن ما يفزع في الشهوة المتشيطنة للعين هو هذا الإحساس الطافح بالمتعة البصرية،القناة المؤكدة نحو الإشتهاء الجسدي وشهوانية الحواس وتقريب الأبدان وما يترتب عن ذلك كله من رواج وتبادلات وتفاعلات لا بد وأنها صارفة الناس، ولو إلى حين، عن وعظ الوعاظ وخطبهم القيامية. " فيبقى ينظر إليهن مباشرة" وهي آخر جملة في الفتوى، تميط اللثام عن حقيقة التوجس الفقهي الزائد عن الحد، توجس قد لا يكون دائما واعيا بذاته من فتنة الصورة ومفاعيلها المؤكدة وسلطانها الذي لا يقاوم. يضرب ألف حساب وحساب للإشتهاء البصري وما يرافقه من تكهرب في الحواس الأخرى واشتغال شديد لسيناريوهات المتخيل. ويجب ألا يغرب عن البال أن كل هذه التوليفة

الحامية هيدونية أي مهووسة فقط باللحظة وما تجود بها من متعة حسية، بصرية أو جثمانية أو كلامية.

ضمن هذه النزعة الأخلاقية العابرة للأزمنة والأمكنة والمجمعة بدرجات متباينة من الإندفاع على مجافاة الصورة ومخاصمتها، ثمة ترابط بله ضرب من التداعي الحر بين" رفض المظهر والخوف من الصورة بمختلف تجلياتها والفزع من الحواس والتخوف من الجمال وكره المادة " وهو ما ينبغي التذكير به مرة أخرى.

ومن حيل الفقيه إزاء عناد الواقع، واقع الناس الذي لا قبل له بالإستغناء كلية عن أفضال الصورة، اللجوء إلى التحريم الصارم يليه تحليل متدرج غرضه تنسيب التحريم الأصلي يليه قبول يتعايش مع نوع من الصور دون غيره. لا يهم كثيراً إن كانت هذه الآلية شعورية أو لا شعورية، الأهم من ذلك أنها ذات دلالة من الناحية السوسيولوجية. فهي تعيد إلى الأذهان أن من الحقائق - الوقائع في المجتمع ما هي من التغلغل والإندغام في التربة الأنثربولوجية بحيث أن أي تحايل أو تجاهل لها بالمرة لا يعدو أن يكون إخراجا لها من الباب في انتظارعودتها المؤكدة من النافذة. فأمام رسوخ التشبث بالصورة في عالم الناس واضطلاعها بجوانب شتى في كينونتهم ما كان على الفقيه المعاصر إلا أن يتنازل قليلا بما يحفظ له ماء الوجه دون أن ينال كلية من الموقف الرهابي المتأصل من الصور: "إنما نهى الشارع أولا عن الصور كلها وإن كانت رقما لأنهم (أي عموم الناس) كانوا حديثي عهد بعبادة الصور فنهى عن ذلك جملة ثم لما تقرر نهيه عن ذلك أباح ما كان رقما في ثوب للضرورة إلى اتخاذ الثياب وأباح ما يمتهن لأنه يأمن على الجاهل تعظيم ما يمتهن وبقي النهي فيما لا يمتهن". " والوعيد متجه إلى الصور المجسمة المماثلة للتماثيل التي تتخذ التعظيم أو التكريم لأن في ذ لك لونا من الردة". [1]

ليس غرضنا الدخول في سجال فقهي لا طائل تحته حول هذا الموضوع وإنما بيان كيف أن الخطاب الفقهي نفسه على تماميته ودوغمائيته المعروفة يضطر لمراعاة مقتضيات هذا الاجتماعي القاهر (دوركايم) الذي لا يسلم قياده بسهولة أو أبدا للنوايا

---

(1) سيد سابق: فقه السنة ص / 371 وأيضا: أحمد الشرباصي: يسألونك في الدين والحياة،المجلد I، ص / 629.

الطيبة والإرادات الحسنة لكل من انحاز إلى جهة الإفتاء حول ما ينبغي أن يكون ضدا على الكائن والماثل أمام الأعين.

وفي الإتجاه نفسه، ما كاد المسلمون يبارحون هذه الدائرة الضيقة للتجويز والتحريم حتى داهمتهم مستويات أخرى في النقاش أكثر تقدما حول الصورة في تجلياتها الذهنية والنصية والكلامية (علم الكلام) والفلسفية أيضا. وقد جاء ذلك نتيجة احتكاكهم بالثقافات المغايرة التي قطعت أشواطا معتبرة في التفكير المجرد القائم على الفلسفة " والعلوم " والغنوص. وبذلك اصطبغت الصورة المجازية للعودة من النافذة بأبعاد أخرى أكثر تعقدا فرضت على عقول العوام وفتاوى الفقهاء التبسيطية مبارحة الحلبة التي تواصل فيها النقاش الساخن حول اللغز المحير للصورة وقطع أشواطا وأشواطا مقدما الدليل تلو الدليل على أن في الأمر كله ما يدل على أنه أكثر من تيمة عابرة أو موضة فكرية أو نزوة عارضة. لا حاجة للتأكيد بأن الأمر يتعلق ببنية أنثربولوجية راسخة تتصارع بداخلها قوتان: قوى الإيغال في التجريد والفصل والتمييز بين الأشياء والكلمات والطبيعة والثقافة والجسد والروح والعقل والحواس من جهة، ومن جهة أخرى قوى عاملة على الدمج والصهر بين هذه الأزواج في بوتقة والنظر إليها في شموليتها وكليتها. وتلك مهمة لن تتم إلا من خلال إدماج الصورة في البنية الفكرية والوجدانية للناس والإعتراف لها بحقوقها كاملة غير منقوصة ضمن منطق عام حاضن للأزواج ومجاوز لها، أزواج الحلال والحرام، التجويز والتحريم أي ضمن أخلاقيات مغايرة تخص الصورة.

3) قسيم الحقيقة:

لم ينتبه المسلمون إلى أن النص القرآني كتاب صور بامتياز إلا عند نضوجهم المعرفي النسبي الناتج عن تلاقحهم وتفاعلهم مع الثقافات الأخرى. فالنص إياه كرس تكريسا لا غبار عليه الصورة الذهنية من خلال لجوئه المتواتر إلى أساليب الإستعارة والمجاز والتشبيه والمثال. والحال أن الصورة الذهنية لا تقل فتنة للألباب والأفئدة عن مثيلاتها المجسمة و" النافرة". غير أن إزعاجها آت بالدرجة الأولى من فتحها الأبواب على مصراعيها أمام تعددية في الآراء القائمة دفعة واحدة على التسويغ العقلي واللفظي والوجداني، هذه التي عرفت في تاريخ الفكر الإسلامي بإشكالية التأويل.

انضافت المناقشات الكلامية والفلسفية الإغريقية والإشراقات الغنوصية

الفارسية ضمن التلاقح العام بين الحضارة الإسلامية وغيرها من الحضارات لتنفخ في كير هذه الحركية الفكرية التي أصلت إشكالية الصور والتفكيرالصوري عند المسلمين وفتحت ورشا هائلا لا زال مفتوحا حتى الآن.أدلى كل صاحب معرفة بدلوه في هذه الحركية فكان للناقد رأي وللفيلسوف وعالم الكلام واللغوي والمتصوف فاندغمت فيها التسويغات من كل المرجعيات والسجلات والآفاق تساكن فيها النصي والعقلي والذوقي والجمالي.

إلا أن حداثة هذا النوع من التناظر والمطارحات في السياق الفكري الإسلامي كما الحدود الطرية التي ما انفكت تضعها المرجعية الأرثودكسية بين عالم الصدق وعالم الكذب الذي تندرج فيه الصور جعلت الخلاصات التي انتهت إليها لا تبارح عتبة إضفاء مشروعية دينية جنينية على مجرة الخيال بنسب متفاوتة من المجازفة والشجاعة الأدبية وسوء الظن أيضا. واكتسبت بذلك على الأقل وضعها الإعتباري بصفتها موضوعا قابلا للطرح والخروج من خانة اللاشعور المعرفي الذي لازمه طويلا إما بفعل بدائية الطرح الفقهي وضيق أفقه أو لعدم نضوح الشروط المعرفية العامة الكفيلة بالإنتقال بالموضوع من مستوى اللاوعي والحدوس والإنطباعية إلى مستوى الوعي والتنظير والتأصيل.

و كان ذلك إيذانا بدخول الصورة في سيرورة الفكر العربي الإسلامي إلى مجال " القابل للتفكير " بعد لزومها خانة " اللامفكر فيه". غير أن هذا المخاض العسير، مخاض أسلمة الصورة بإدماجها في " الحلال الفكري " أي بصفتها موضوعا قابلا للنقاش والرأي المتعدد خارج شرنقة التحريم والتجريم والتبديع والتكفير والتهويل لم ينجح في إخراجها من تحت السقف الواطيء للتسويغ الديني المنتصب كإبستيمي شمولي وإن كان من المفروض أن يمهد لذلك.فهو مرحلة انتقالية في التعامل مع الصورة والصورة الذهنية واحدة من تجلياتها المتقدمة كفيل بالأخذ بيدها خارج أي تسويغ نصي أو مرجعي أو قيمي يقيد حركتها ويحد من التوظيف الفج لمقدراتها ويكبح انفلاتاتها وتمرداتها التي تتأبى على الضبط والقولبة والتقنين والتوقع البسيط.

ولو شئنا أن نتحدث كفوكو لقلنا إن عتبة أسلمة الصورة والإعتراف لها بموطئ قدم في الثقافة الإسلامية كان بحد ذاته مكسبا لا يستهان به لأنه كان بمثابة الممكن بالنظر إلى درجة تطور الوعي والمعارف والآليات والأدوات المنهجية ومقدار الإنزياح

العام عن ثوابت المرجعية الأرثوذكسية وفزاعاتها المسيطرة بنخبها الفقهية ونصوصها المتعالية. وبعبارة واحدة، كل هذا الذي كان يجمعه [فوكو] تحت اسم الإبستيمي بوصفه سقفا معرفيا لعصر لا يمكن لأي تفكير مهما نبغ وتألق وخرج عن المألوف أن يخرج بالمرة عن مقتضياته وألا يصطبغ بتلويناته العامة.

في عمله المتألق قام [جابر عصفور] بجهود معتبرة لأجل إبراز الإتجاهات العامة بصدد الصورة الفنية في التراث الفكري العربي الإسلامي. وسنعتمد عليه في كثير من إحالاتنا حول هده المسألة حتى وإن كان ذلك لا يمنعنا من الإدلاء بجملة ملاحظات حول الكتاب لها صلة أساسا بهوس الموقف النقدي (النقدوي) الذي شوش على بعض مساراته. [1]

---

(1) الإلحاح هنا وهناك على ضرورة لزوم الموقف النقدي في كتاب عصفور أفسد على الطرح العام للموضوع والأفق الذي اندرج فيه جزئيا بل وطبيعته أيضا (تيمة الصورة) ما كان يجب بنظرنا على الأقل، أن يتوفر فيه حتى النهاية، نقصد الحياد القيمي إزاء ما يتناوله. فقد كان من المفروض - وتوسمنا ذلك في مقدمة الكتاب ومقاطع منه - التعامل مع الصورة كمجموعة فارغة في الرياضيات غير حاملة بالضرورة لمعنى ولا تروم حتما إحداث تغيير ما في الأشياء والناس والوضعيات أي بصفتها كائنا جماليا يعيش لذاته لا لغيره. فكما أن الوردة على حد تعبير الشاعر لا تسأل لم أنا جميلة ؟ إذ هي جميلة وانتهى الأمر. كذلك الصورة في محاولة للمماثلة هي جذابة أو منفرة أو ما بينهما ولا تسأل لم أنا هكذا أو هكذا. فالأصل فيها هو البراءة الطافحة. التركيز على هذا البعد الإسطيطيقي اللاقيمي كان سيعفي عصفورمن إشهار في غير محله من حين لآخر لأهمية الحس النقدي عند التعامل مع محتوى الصور. والحال أنه آخذ النزوع نفسه على ثلة من النقاد والفلاسفة لكن وبطريقة لا شعورية ضاغطة لا محالة وقع أحيانا في المثلب نفسه حتى أنه صار يتحدث في موضع ما عن نجاح وفشل الصورة في القصيدة: " ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر باعتبارها وصلا لخبرة جديدة من الشاعر نحو المتلقي" (ص 383). وواضح أنه يقصد بالخبرة هنا المرادف المبطن للرسالة الموجهة أو المضمون الهادف و" المفيد ". والحال أن الصورة ليست بالضرورة معنية بهكذا مقتضيات إيديولوجية وقبليات أو حتى بعديات تشتم فيها بقايا نزعة أخلاقية تبغي لي عنق الصورة في هذا الإتجاه أو ذاك. نزعة تتخذ عادة شكل متطلبات إيديولوجية تسلم دائما أن الصورة حاملة لمضامين جاهزة ينبغي أن تصادر على المطلوب =

ولو شئنا منذ الآن اختصار طبيعة العائق الإبستمولوجي الذي حال دون الإعتراف للصور الذهنية في السياق التراثي بخصوصياتها كاملة لقلنا دون تردد: إنه الهوس نفسه، الهوس بالصدق ورديفه الهوس بالنقد الذي من مظاهره الأخرى إرادة الفصل الحاسم والجازم بين أوجه الأشياء وإدخالها من ثمة في جبة التناسق العقلي والتناسب المنطقي وفرض مقتضياتهما عليها. وهو موقف متواتر صادر عن الناقد القديم إذ كان دائم الإلحاح على شرط" التناسب المنطقي بين عناصر الصورة مقابل تبرمه اللافت من الوثبات الخيالية التي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء وحرصه على الوضوح وإدراك التمييز بين العناصر والإنفصال الكامل بين المدركات". وهذا الإلحاح جعله يزداد فزعا من الصورة الذهنية كلما ذهبت بعيدا وازدادت إيغالا " فيفضل التشبيه على الإستعارة بل حتى هذه الأخيرة حصرها في علاقة جامدة هي علاقة تشابه منطقي". [1]

يلخص هذا المقطع أصول الإقبال المتردد على الصورة الذي ليس إلا الوجه الآخر للتوجس منها بله معاداتها. فمن جهة، ثمة ولع بالتناسب المنطقي وبالوضوح والتمييز والإنفصال يقابله من جهة أخرى نفور من الوثبات الخيالية التي تسخر

=

حسب العبارة الشهيرة للمناطقة. وعن حضور الهوس النقدي نقرأ: كما يعينني على اتخاذ موقف نقدي مما أعرض، وقوله: لا ينبغي أن نمتنع عن اتخاذ موقف (لن يكون إلا نقديا بطبيعة الحال) من التراث الفني (ص 12). ونضيف إلى ذلك ما ورد في سياق نقده لنظرة [حازم] إلى وظيفة الصورة من زاوية المتلقي فحسب (وكأنه بذلك يلومه على سبقه إلى جمالية التلقي التي لم نكتشفها إلا حديثا مع جوس) دون الأخذ بعين الإعتبار لما أسماه عصفور بالوظيفة الاجتماعية للشعر (التي لا شك أنها ستكون نضالية أو تبشيرية أو توجيهية) ! يقول في سياق لوم [حازم] عن فصله بين الشكل الشعري والمضمون الذي يفترض أنه حامله: وقد أدى ذلك إلى مزالق كثيرة أهمها: فصل الصورة عن المعنى (أي الرسالة التي ينبغي أن يحملها ويوصلها) واعتبارها من" قبيل الزينة العارضة ". ونحن نتساءل ونسأل عصفور: وما العيب في أن تكون الصورة زينة عارضة لا أقل ولا أكثر ؟!مسألة نعد بمقاربتها في أخلاقيات لأجل الصورة.

تعمدنا الإطالة لأهمية الكتاب والجهد المبذول فيه.

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية، مذكور، ص / 10.

بالحدود ويتأبى نطها على التوقع. وبلغتنا المتخصصة إلى حد ما، يمكن القول إن في الأمر كله صراع متفاوت الحدة بين منظورين: منظور شمولي يرفض القطائع والإنقطاعات والشروخ بين " أشياء هذه الحياة " من أقصاها إلى أدناها، من أكبرها إلى أصغرها ومتناهيها في الصغر ومنظور تبعيضي، انشطاري وانقسامي (فصامي) يمتح جوهره من الأزواج الميتافيزيقية والثنائيات المانوية المتولدة عنها. وبما أن هذا المنظور هو من الرسوخ بحيث بات يشكل شعورا ولا شعورا فرديين وجماعيين وحظي بمرافعات متتالية عبرالتاريخ تكاثفت فيها كل أطياف النزعة الأخلاقية من اللاهوتية إلى العقلانية وتساندت فليس لنا أن نعجب من هذا التحالف الفقهي - الفلسفي العقلاني والعامي. تحالف ضد المناصرين الوحيدين والعزل للمنظورالشمولي الرافض لعمليات البتر وتقطيع الواقع والوقائع إلى دوائر منفصلة عن بعضها البعض وهم المتصوفة الفلاسفة وعموم أهل العرفان. هؤلاء الذين رمزوا إلى نقطة الضوء اليتيمة في المنافحة اللامشروطة عن امتياز الخيال وما يلتصق به من عوالم صور. فقد " اتهم الفقهاء المتصوفة بالكفر والزندقة ووسمهم الفلاسفة بأنهم أهل هوس فسدت خزانة خيالهم وضعفت عقولهم". وظل العمليون من عامة المسلمين ينظرون إليهم في ريبة وتحفظ جعلت [الجنيد] ينتفض قائلا: لا يبلغ أحد درج الحقيقة حتى يشهد فيه ألف صديق بأنه زنديق". [1]

غير أن هذا الإتهام بالهوس من صنف آخر، الهوس بالشمول والتوليف والخلطة يقابله هوس بالصدق والحقيقة والوضوح والتمييز لا يحل المشكلة. إذ لا يكفي توجيهه للمتصوفة لأنهم يعلون من شأن الخيال ويقرون له بمقدرته على النظرة إلى الأشياء في كليتها وأوجهها المتعددة بمقتضى مبدأ وحدة الوجود عندهم، لا يكفي ذلك للتخلص من مفاعيله حتى على العقل الفقهي القياسي والفلسفي البرهاني والممارسات الذهنية والسلوكية للعوام. بمعنى آخر، إن هذه النزعة الإصطفائية للعقليين بشتى تلاوينهم، اصطفائية - انتقائية لخصها الرؤيوي [منعم الفقير] في شذرته: القلب صفاء والعقل اصطفاء، لا تسمح لهم بالقدر نفسه بالتخلص السهل من

(1) محمود قاسم: الخيال في مذهب ابن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1969، ص / 102.

تبعات وملاحقات الفكر التصويري ولا إنكار جاذبيته وتفوقه "الستراتيجي " في معركة الإقناع الممتع والإمتاع المقنع. فالفقيه يظل منكبا على تفكيك المجاز القرآني وتشفير مقاصد التصوير الفني المتواتر في الآيات المحكمات أو المتشابهات. كما أن الفيلسوف - في حالة [الفارابي] على الأقل - انتهى إلى الإعتراف بتفوق المخيلة على العقل وأنها أصل الوعي. أما علماء الكلام، فقد تنافسوا بنزعاتهم العقلية والنصية معتدلة ومتشددة للقبض على المعاني الخفية وراء الصورالمجازية للتعابير القرآنية فيما يمكن تسميته بحرب المجاز أو مزايدات المجاز. هكذا " تحول مبحث المجاز القرآني إلى ساحة يتنازع فيها فريقان لخدمة أصولهم الإعتقادية. وكلما كان الخصم أذكى كان أقدر على استغلال التأويل المجازي لإثبات ما يدعم عقائده وأقدر على استغلال التقاليد اللغوية عند العرب لتدعيم تأويله". أكثر من ذلك فقد ارتبطت عندهم" الصورة المجازية بالدلالة الحقة". [1]

أما العامي، فخارج نطاق التأليب واستغلال سذاجته " الدينية " هو أقربهم إلى عوالم التصوير الذهني والتجسيم الحسي حتى أن فلاسفة مسلمين كثر وفقهاء أيضا أجمعوا على أن أحسن الأساليب في مخاطبة العامة هو الأسلوب الوعظي الخطابي القائم على التحميس وبلاغة التحريض من خلال الإستعانة بالمثال والتشخيص والتمثيلات الحسية. زد على ذلك ما عرف في التدين الشعبي عموما من تشبث بالمزارات والأولياء والأضرحة والأحاجي والأحاكي والأساطير التي تحيط هذه الأمكنة بهالة خاصة من الجاذبية والتي هي قبل كل شيء فضاءات متحركة وثابتة قوامها صور ذهنية ومجالية.

إن التأرجح المسترسل بين ما أسماه [الفارابي] بسوء الظن بالقوة المتخيلة بصفتها منبعا ثريا للصور والإعتراف لها بامتياز هو الذي طبع بميسمه الموقف الفلسفي العام عند المسلمين. كل عبر عن ذلك بطريقته وعلى شاكلته. فالفارابي يسهب في بسط أسباب سوء الظن هذا وهي عبارة مخففة وملطفة تنم عن تعاطف ضمني مع عوالم الخيال وعناصره. وتجده يعزي ذلك إلى تموقع " القوة المتخيلة" في الوسط بين الحواس من جهة والإنفعالات من جهة أخرى منذورة لذهاب وإياب بينهما لا يتوقفان.

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية، مذكور، ص ص 136 /139.

" فالحس يشدها من ناحية ويسميها بالجزئية ويؤدي بها إلى الوقوع في الخطأ عندما يخطئ أو يقصر والإنفعالات والغرائز تشدها من ناحية أخرى وتقودها إلى أن تعمل وفقا لأهوائها". [1]

كشف [الفارابي] هنا كل شيء في لغة مقتضبة. فالإشتباه في القوة المتخيلة (ما نسميه اليوم بالخيال بمعناه الواسع) آت من ائتمارها بأوامر الحواس من جهة والإنفعالات والأشواق من جهة ثانية. أما المسكوت عنه هنا فهو عدم اكتراثها بالمرة بنداء العقل، ما يجعل جريرتها مضاعفتها. واللااكتراث ذاك يجعلها في حل من كل ما نعمده بالخطأ والتقصير والهوى. وفي مثل زماننا الذي ما انفكت هذه التسميات المعيارية تتعرض لهزات تلو هزات حتى بات يدعى بزمن اللايقين وانتفاء المعتى وزوال الأصل، فطبيعي أن تكون لهذه القوة المتخيلة كل مسوغاتها الذاتية المبررة لوجاهتها والمنافحة عن فرادتها المتمثلة في التموقع خارج التقاطبات المانوية للخطأ والإصابة والخير والشر وما شابه. كونها حسب [بندا] مرة أخرى متحدرة من ذلك العالم الفينومينالي الذي هو في علاقة جفاء دائمة مع الرب وعالمه النومينالي. ذلك العالم الذي يزعم معرفته بالجواهر وبالأشياء في ذاتها ويقيم على أساس هكذا زعم أزواجه وثنائياته وأوامره ونواهيه وحدوده وموازينه. كما أنه لا يتصور علاقته مع الكائن إلا في إطار عمودي بينما يقنع العالم الفينومينالي بالأعراض والظواهر والمظاهر والتمظهرات في امتزاجها واختلاطها الصوفي السديمي المظلل بالزمن البرزخي الإنشطاري والشقي. إذ يجمع بين الصحوة والغفوة فيكون نصيبه أوسع الحضرات وأسمى المعارف.

لذلك، لا غرو إذا كان هذا التوجه الماهوي والجوهراني القائم على دعامة الأزواج والحدود والمتدثر بالأسطورة المؤسسة للخطيئة الأصلية والناظر إلى أي تداخلات على أنها دليل فسق وهرطقة مهووسا بثالوث الضبط والمراقبة والمنطق شاهرا سيفه على الدوام في وجه منتجات الخيال. ولا عجب إذا آخذ عليها أنها " غير مسلجسة " كما ورد ذلك على لسان [الفارابي] في سياق تحامله على اندفاعات الشعر وجنوحه وجموحاته. ذلك أن " الشعراء المعتمدين على الموهبة غير مسلجسين (من

(1) المصدر نفسه، ص/ 41.

الكلمة الإغريقية Syllogism أي القياس المنطقي) بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت من الصناعة". أما بديل فيلسوفنا المتذبذب بوعي أو بدونه فهو العقل ولا شيء سواه كما لوكان وصفة سحرية لكل المعضلات ما ظهر منها وما بطن، " العقل الذي يضبط ملكة التخيل ويكبح جماح القوى الحبيسة في أغوار النفس المظلمة".[1]

أمام استحالة إنكار أي دور للخيال يعترف له بأدوار لكن تحت وصاية العقل ورقابته. والمفارق في ذلك أن قبوله بذلك سينتزع منه ما هيته كخيال أي كمقدرة على إدراك الفائق وحدس الخارق للعادة وتمثل العوالم الأخرى الموازية،مقدرة تفوق بما لا يقاس ما قد يكون العقل قادرا عليه في هذا الباب. فهو محكوم في كل الأحوال بمحدودية الحواس وحدود الواقع العياني والممتنعات الذهنية. هذا في حين أن قدرة الخيال على امتصاص الواقع واردة. أما قدرة العقل، والعقل وحده، على استيعاب وتجويز عناصر الخيال وممكناته فممتنعة.

قد يكون الإدراك " اللاشعوري " لهذا اللاتكافؤ هو الذي قاد [ابن سينا] إلى الحكم النهائي على الخيال بالبطلان. وفي خشونة لفظية ظاهرة يسترسل قائلا: وأما الذي أمامك فباطل مهذار يلفق الباطل تلفيقا ويختلق الزور اختلاقا ويأتيك بأنباء ما لم تزود، قد درن حقها بالباطل وضرب صدقها بالكذب.[2] أمام ضعف الحجة وضيق الخيال فإن أقصر السبل إلى الإقناع هو التحامل.

فما أن خرج العقل الإسلامي من استلاب النص حتى سقط في استلاب النزعة العقلية الموجودة على الطرف الآخر. ولم تمكنه هذه النقلة القوية والعنيفة مما يكفي من وقت يستعيد فيه توازنه المفقود والنظر إلى " الملكات " البشرية في تناغمها وتكاملها وفرادتها أيضا.وحتى إن بدا التحول واضحا لا غبار عليه - كما هو الحال في كل انتقال من النقيض إلى النقيض - فإن الخصائص النفسية والعقلية والعوائد الذهنية للمتحول تظل موسومة بالحدة والإفراط نفسه ولزوم الأطراف الذي تدل عليه كلمة

(1) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء. تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص / 155.

(2) ابن سينا: رسالة حي بن يقظان، تحقيق أحمد أمين، دار المعارف، القاهرة بدون تاريخ، ص / 44.

تطرف حكما أو مسلكا أو مسلكية.

لقد كان العقل مغيبا لمدة غير قصيرة لصالح قدسية النص وتعاليه على ظروف الزمان والمكان والإنسان لكن ما أن فتح المسلمون أعينهم على منجزات العقل عند الآخر حتى مالوا ميلة واحدة. وقد ذهب المعتزلة بعيدا على هذا الطريق حاملين شعارهم المعروف " العقل قبل ورود السمع " منتقمين بذلك من السيطرة الطويلة لسلطة النصوص على حرمة العقول ولقدسية الأسلاف على ذكاء الأخلاف ولهيبة الماضي على فداحة الحاضر. فكان طبيعيا أن يكون الخيال بعد النص من ضحايا هذه النقلة. فديدن الإتجاه المعتزلي هو لايقين خارج العقلوهو ما ترتب عنه إقصاء لكل ما له صلة بالعوالم الداخلية للإنسان بما فيها قدراته الحدسية وتوثباته وإشراقاته الخيالية. " فالتفسير الخارجي (العقلاني) للعالم والله لا يضع في اعتباره القدرات الداخلية لذات الإنسان وطاقاته الروحية الخالصة (...) فقد ارتبط اليقين عند المعتزلة بالعقل أولا وأخيرا أو بالشرع ثم بالعقل عند الأشاعرة". والحال كما قال [الغزالي] في إشارة ذكية إلى التواطؤ والتحالف الضمني بينهما " أن العقل لن يهتدي إلا بالشرع والشرع لن يتبين إلا بالعقل".[1]

وحتى في "حرب المجاز " المومأ إليها فوق لم يكن المتبارون والمتصارعون فيها يستعينون بالمجاز إلا كأداة، كطريق سالكة نحو ما وراءه، نحو المعنى الباطن (المدلول) مقابل الظاهر (الدال) الذي تقدمه العبارة المجازية أو الإستعارية أو التشبيهية أو المتوسلة بمثال. وهو مايعني أنهم لم يكونوا يتعاملون معه ككيان قائم بذاته وحامل لفرادته يتعين بالأحرى النظر إلى ما يحتويه أو ينقله من جولات جمالية أو " زينة عارضة" على حد تعبير [عصفور]. وفي زحمة ذلك التهافت نحو هتك حجب المجاز واستخلاص النواة من القشرة "الزائفة"، كان المجاز بصفته تكثيفا جماليا للصور الذهنية هي الضحية الأكبر. وقد قضى أهل السنة والإعتزال معا على كثير من " الجوانب الخصبة التي يمكن أن تكون أكثر ملاءمة للوجدان الديني والتذوق الأدبي في الآن نفسه". وترتب عن هذا التعامل البراغماتي مع الصورة المجازية إيمان راسخ بوجود

---

(1) الغزالي: معارج القدس في مدارج معرفة النفس، تحقيق محمد مصطفى أبي العلا، مكتبة الجندي، القاهرة 1968، ص/ 64.

علاقة فاعلة بين الصورة المجازية والدلالة الحقة الثاوية خلفها لا فيها وبالتالي الإلحاح المستمر على وجود " تناسب منطقي بين التعبير المجازي وأصله الحقيقي المزعوم". [1]

لا تعدو أن تكون أسلمة الخيال الوجه الآخر لعقلنة المجاز وما بينهما قدم العقل الإسلامي الدليل تلو الدليل على الصعوبة التي يجدها في التعامل مع الموضوعات باستقلال نسبي على الأقل عن الأطر المرجعية الكبرى المهيمنة على عوائده في الإشتغال وبؤر اللاشعور المعرفي فيه. وعندما نمعن النظر في البواعث الأعمق لهذه الآلية نجدها غير ما مرة في الولع المتأصل بالفرز والفصل والتبرم من التداخل. وتزداد أهمية هذه الملاحظة الإبستيميتودولوجية إذا أخذنا بالحسبان ما حظيت به عقلانية المعتزلة من امتداح كريم وما لاقته من إعجاب كبير من دعاة العقلانية العربية الحديثة في طبعتها النهوضية بخاصة. هذا مع العلم أن " النظرة العقلية عند المعتزلة نظرة منطقية صارمة لا تقبل التداخل وانعدام الفواصل والحدود (...) فهي تؤثر أن يظل كل طرف وقسم قائما في استقلال وتمايز وتباين وإلا وقعنا في الإبهام واللبس بدلا من الوضوح والتمايز " (...). أكثر من ذلك، فالمجاز القائم على التنافر وانعدام الحدود والنسب فيه إلى الدرجة التي تجعله عسيرا على الفهم المنطقي المحايد هو في تقدير النظرة الإعتزالية من قبيل الحمق والهذيان". [2]

وهذا الذي وصفه المعتزلة بالحمق والهذيان هو نفسه الذي أعطاه [مالبرانش] في السياق اللاهوتي المسيحي بعد ذلك التسمية الساخرة لحمقاء البيت بصدد خوضه في تجاوزات المخيلة وشطحاتها وبالتالي خطورة الوثوق بما ترفد به " الإنسان العاقل " أنموذج النماذج في المرجعية اللاهوتية والوضعانية سواء بسواء حتى وإن اختلفتا في تفاصيل وجزئيات ملمحه العام.

أثار هذا الإجماع المثير على التشهير بالمخيلة بين منتجي المعارف والنخب الباحث الاجتماعي ما بعد الحداثي [ميشيل مافيزولي] فحاو ل وضع اليد على السبب في ذلك: فهي تولد في نظره الأحلام والرغبات والإستيهامات وكل هذه هي دائما

---

(1) جابر عصفور: مذكور فوق، ص ص / 136 - 139.

(2) المصدر نفسه، ص / 140.

موضع شبهة من لدن أنظمة الحكم الدينية والسياسية والفكرية أيضا[1]. فهي بذلك لا محالة تتحول إلى نسخ متناسلة من هذه الإيديولوجيات الصغيرة التي يناطح بها الإنسان العادي كل مظاهر الإكراه والإيغال في التجريد ولغة الخشب التي تتدثر بها وتتذرع. فقد تولت الصورة الشعرية والمجازية والتوريات والتماثيل والأقنعة والرمزية على مدار التاريخ مهمة " المقاومة الرخوة " التي تسمح لصاحبها برفض العبث السياسي والاجتماعي والفكري أيضا دون تعريض نفسه لخطر التهلكة أو على الأقل تمكنه من أخذ المسافة الوقائية إزاءه. ومثال " كتب الحيوان " التي تتحول فيها حيوانات الغاب إلى كائنات سياسية رمزية بليغ في هذا الباب[2]. وإذا كان للعرب والمسلمين عبدالله بن المقفع فإن للغربيين والفرنسيين بخاصة لافونتين علما بأن ابن المقفع نفسه إنما استلهم و" عرب " مشاهده المأخوذة أصلا من السياق الهندي والآسيوي القديم.

إيديولوجيا صغيرة ؟ لم لا. إذا اعتبرنا العلاقة الإشتقاقية الموجودة بين الصورة والإيديولوجيا حسب [ميتشل]. فهذه الأخيرة تضرب بجذورها في كلمة صورة والتفكير بالصورة ومن خلالها. الإيديولوجيا مشتقة من كلمة فكرة idée التي اشتقت بدورها من voir في الإغريقية وهو فعل كثيرا ما تم ربطه بالفكرة العامة حول الصنم idole أو الصورة المرئية .image visible [3] وهذه الإيديولوجيا التي صارت إيديولوجيات صغيرة تتخذ لها في يومنا هذا ما لا نهاية له من الألوان والأصباغ والمقادير والإخراجات وما عادت موقوفة على الطقوس التنكرية بل باتت مرتعا خصبا لأحلام تعيد صوغ الواقع أو تمطيطه أو تذريره أو تخطيطه على مقاس.

غير أن جوهر المشكل هو أن كل هذه الإخراجات المتتالية للواقع لا يرى فيها

---

(1) م. مافيزولي: الخوف من الصورة 1/3، مذكور أعلاه.

(2) ثمة إشارة إلى ذلك ضمن دراسة حول التقمصات والتماهيات ودورها في حياة الناس وتوظيفاتها الاجتماعية والسياسية في:

M. MAFFESOLI: De l'identité aux identifications, Aux creux des Apparences:Pour une ethique de l'esthétique , Livre de poche, 1993 , pp: 245 /277.

(3) In Schapiro , B(1999) , Reventing drame et Acting iconicity, Performance .

عن شاكر عبد الحميد، مذكور، ص/ 15

المثقف العقلاني المهووس بأسطورة الصدق وتعلة الشفافية والسياسي المولع بالفعالية والطوبى الكبيرة المندرجة رأسا في المستقبل الكرونولوجي وكذلك رجل الدين المسكون بالعالم الآخر، لا يرى فيها كل هؤلاء إلا تحريفات وتزييفات وأغلاط كتلك التي آخذها [ابن رشد] على شخص الشاعر. وهي، في عرفه، ستة:أن يحاكى بغير ممكن بل ممتنع ومنها تحريف المحاكاة مثلما يعرض للمصور أن يزيد في الصورة عضوا ليس فيه أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه كمن يصور الرجلين في مقدم الحيوان ذي الأربع واليدين في مؤخره. [1]

فيلسوف قرطبة لم يكن يرى في المحاكاة عماد كل صورة إلا الجانب الممتنع ويضرب صفحا عن المسحات الجمالية القائمة بذاتها، لذلك قصارى ما جاد به عليها هو التسامح المتعالي بطبيعته. فقد كان [أرسطو] قبله، ونعلم التأثر الكبير لابن رشد به،يرى بأن تصوير المستحيل يمكن أن يكون من قبيل الخطأ الذي يتسامح معه. والحال أن ثمة بونا شاسعا بين احترام الشيء لذاته ومجرد التسامح معه الذي ينطوي في كل الأحوال على تكرم وتفضل واستعلاء. ومن هذه المسحات الجمالية التي طوتها اللامبالاة والموقف الإستعلائي للتسامح هذه " المثيرات الحسية" في القول الشعري والتي تفوق بما لا يقاس لغة الإشارات والعلامات ويمكن مماهاتها مع " المثيرات أو المهيجات البصرية " في الصورة المرئية التي كان الإغريق يسمونها فانطازيا (من فاوس = النور، الضوء). وقد حذر فيلسوف "عفيف" من سطوتها في الأمور الجنسية فأوصى باجتناب ممارسة الجنس في أماكن مضاءة [بلوتارك]. ذلك أن الصورة البصرية تظهر، تتبدى حتى " إذا كانت الأعين مغمضة". أما المثيرات الحسية - في الحالة الشعرية - " فتثير في ذهن المتلقي صورا وإحساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره". [2]

وقد لا نكون اختزاليين إذا قلنا إن هذه التوليفة الباذخة بين أقصى درجات

---

(1) ابن رشد: فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، 1954، ص/ 206 وكذلك قولة أرسطو.

(2) أحمد فؤاد الأهواني: كتاب النفس لأرسطو طاليس، ص / 105 مذكور ص/.304 ومثال [بلوتارك] مأخوذ عن [فوكو] وقد عقب عليه بقوله: فالنظر أو البصر ناقل أكيد للشغف، للولع.

M. Foucault: Le souci de soi Gallimard , Paris , 1984 , p/ 162.

الحسية واسمى مراتب التجريد المائزة للشعر بوصفه صناعة ذهنية من بين أخرى وأخرى للصور هي التي وجد العقل الفلسفي عنتا في استيعابها واستساغتها لأنها معجونة أصلا في منطق الدمج ومندرجة ضمن سيرورة التداخل والإندغام التي تنتصب أمامه كخط أحمر، خط اللارجعة الذي قصر العقل إياه عن المجازفة بتجاوزه.

على أن صورة الصورة في المشهد التراثي الإسلامي ليست بكل هذه القتامة. ذلك أن الإعتراف لها بموطئ قدم ابستمولوجي داخل المرجعية الإسلامية هو بحد ذاته خطوة نوعية.إذ ينبغي أن تفهم هذه الترددات والتذبذبات في الموقف العام كمؤشرات معرفية وسوسيولوجية دالة على الأزمة الإيجابية التي أسستها إشكالية " قوة المتخيلة " ونجاحها في رمي حجر ثقيل في البركة الراكدة للعقل النصي السائد بلا منازع حتى ذلك الحين في دوائر النخبة المثقفة. فإرادة إدخال هذه " القوة " إلى الجهاز المفاهيمي الإسلامي وتأصيلها وتوطينها بداخله على ما اعتراها من محدودية واجترار لأحكام مسبقة وقبليات ضاغطة لا يجب أن ينسينا أن مجرد قبول وتجويز" التفكير في الموضوع" هو تقدم نوعي على الطريق الوعرة والشائكة نحو تخوم المسكوت عنه والطابو.

لكن وعلى شاكلة كل الإستثناءات السابقة على زمانها (أنوميات كويو) والتي تعبر على طريقتها عن ذلك الذي ستكون له القدرة على التأسيس ووضع المعايير غدا، ارتفعت أصوات تعلن بلا تلكؤ ولا التواء تفوق عوالم الخيال على غيرها من العوالم بما فيها العقلية وخصوصا العقلية منها. ومن هذه صوت صاحب " منهاج البلغاء " الذي كان سباقا إلى الإنتباه إلى هذا الفصل النوعي بين مقتضيات العقل وتسويغات وبواعث الخيال وبالتالي انتفاء الحكم على هذه بتلك أو على تلك بهذه. يقول في سياق تمييزه بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية: فمجال الفلسفة ليس الإنفعال والهوى بل العقل والروية وغايتها ليست الإثارة التخييلية بل إيقاع اليقين ومادتها لا تعتمد على إدراك الحس بل إدراك العقل الخالص وقدرته على التجريد. [1]

تكمن أهمية هذا المقطع في تأسيسه الإبستمولوجي للفصل النوعي بين

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966 ص ص 31/28.

عالمين معرفيين يختلفان (أو هكذا قضت عوائد فكرية منذ الإغريق) موضوعا ومنهجا وغايات. وهذا الفصل ليس انفصالا وقطيعة، بل فصل يسمح بالإعتراف للخيال والصور بخصوصياتهم فيكون التعامل معهم كعالم قائم بذاته لا التعسف عليهم بسحب معايير خارج مقتضياتهم وبواعثهم الخاصة.

بمقتضى هذا التأسيس سيحدث تحول في الهيرمينوطيقا الإسلامية التي كانت محصورة ومحاصرة في الحلقة المفرغة للتأويل المحاصرة بدورها في القاعدة الثابتة: صرف الكلام عن معناه الظاهرإلى معناه الباطن. قاعدة تعكس تماما أحادية المعنى المبحوث عنه وثبوت أصل واحد له ما على "العقل المجتهد " إلا أن يستنفر كل قواه لملاحقته خارج الملفوظ أو المنطوق المعيق (الدال) لحركة الولوج إلى الداخل، الباطن،الجواني والجوهر (المدلول)، وهو أمر عصي إلا على العقول " الإستثنائية " سيما البرهانية منها: فما أسماه البلاغيون المتأخرون بعلم المعاني هو العلم الذي تعرف به أحوال (هكذا في صيغة الجمع) اللفظ العربي من حيث مطابقته لمقتضى الحال. [1] ويشمل هذا الحال الحال الوجداني للقائل والمتلقي وأفق انتظاره. وهو ما يتقاطع تماما مع ما صار يعرف اليوم بجمالية التلقي لجوس [2] الذي يدين له النص في تحريره من قبضة الماضي والتاريخ والما قبل والما بعد وكل المستويات المتعالية والمتموقعة فوق وخارج النص.

أحوال اللفظ في علاقته (علائقه) بالحال الوجداني: هو ذا المعلم الذي مهد الطريق للتراث العربي الإسلامي في اتجاه تكريس للإعتراف للخيال بحقوقه وامتيازاته الذاتية كاملة غير منقوصة وأحدث خلخلة من ثمة في الهيرمينوطيقا الإسلامية التي باتت تستهلك نفسها وتتآكل داخل الدائرة العقيمة للتأويل الماهوي القائم على آليات الحفر والنبش بحثا عن المعنى الواحد، المعني البكر، المعنى الفلتان. بمقتضى ذلك،غدا " المعنى التمثيلي " أهم وأكثر حظوةمن " المعنى العاري". فالعاري يرد على المتلقي عاريا، فجا ومجردا لا أثر فيه للذة مأمولة ولا لمتعة مضمونة، يقرر المعروف سلفا بأسلوب مألوف ومبتذل، لا يثير فضولا ولا يستحث شوقا إلى التعرف على غير

---

(1) جابر عصفور، مذكور آنفا، ص / 128.

(2) H.R. JAUSS: Pour une esthétique de la réception , Paris , Gallimard, 1978.

المعروف. أما إذا ورد عن طريق التمثيل فإنه " يرد بشكل غير مباشر، لا يتجلى إلا بعد طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر". [1]

أمامنا الأساسي في كل علاقة ممكنة مع جمالية الأشكال التي وإن كانت لا تهبنا توا الفكرة جاهزة، ناجزة فإنها تمنحنا حريات تلمسها، ملامستها وتخمينها. وفي كل ذلك ترفدنا بلذة " تحريك الخاطر". لذة يمتص المرسل والمتلقي رحيقها حتى آخر قطرة غير مكترث أثناء وبعد ذلك حتى إن كانت وراء الممتع والرائق فكرة من الأفكار !

ومن المظاهر الآسرة لهذا الإمتياز الذي نلاحق تجلياته ما ذكره عبد القاهر عن مكامن قوة الإستعارة التي لا تضاهى: ترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبنية والمعاني الخفية بادية جلية (...) إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها جسمت حتى رأتها العيون (...) تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر. [2]

اقتصاد في اللغة ووفرة في المعاني هما التربة الخصبة التي تشتغل فيها هذه

---

(1) عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، 1961، ص / 289.

(2) عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق هـ ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، 1954، ص /41.
وهذا الإمتياز "المخيف " هو ما يفسر بطء الإنتقال في البلاغة العربية من التشبيه إلى الإستعارة لأنه انتقال في شقه الإبستمولوجي من النسبي إلى صحراء الإرتياب المفتوحة على المجهول المعرفي والشكوكية الفلسفية بمعناها الخصب: فإيثار التشبيه عند العرب أمر يرتد إلى نظرة عقلانية صارمة تؤمن بالتمايز والإنفصال وتنفر من التداخل والإختلاط وترفض في حزم كل ما يبدو خروجا عن الأطر الثابتة والمتعارف عليها. وكمثال " شعري " على ذلك تفضيل ابن المعتز على أبي تمام: فقد ظل الشاعر ابن المعتز يستحوذ على إعجاب جميع البلغاء والنقاد بتشبيهاته في حين ظل أبو تمام ينظر إلى استعاراته نظرة تنطوي على الريبة والتشكك. والسبب أن " الإستعارة تعبث بصفة الوضوح وتخل بمطلب التمايز وانفصال الحدود بين الأشياء ".
جابر عصفور: الصورة الفنية، مذكور آنفا، ص / 200.

الهيرمينوطيقا المفتوحة على الممكنات المعرفية والوجودية والأخلاقية. ولا جدال في الآثار المؤكدة لكل ذلك في انفتاح الكائن برمته على صحراء المعاني يقيه شر الوحدانية المعممة التي لطالما عبثت بذكاء الإنسان وعرقلت اندفاعته وعطلت الكثير من طاقاته داخل الثقافة العربية الإسلامية حتى ذلك الوقت ولربما إلى أيامنا هذه.

و تنبغي الإشارة هنا إلى أن هذا التأرجح بين موالاة العقلانية ومحاباة التخيل ظاهرة جلية عندالفلاسفة المسلمين أكثر من غيرهم. أكثر من ذلك، فقد ذهب بعضهم إلى الإقرار صراحة للقوة المتخيلة - حسب التعبير المتداول آنئذ - بامتياز لا يضاهى. ومن ذلك ما نسبه [الكندي] إلى " القوة المصورة " من قدرة على التركيب والتوليف إلى ما لا نهاية واستخلاص أشياء من لا شيء متجاوزة بذلك حدود العقل ومحدودية الحواس: وتجد قوة التخيل (القوة المصورة) ما لا تجده الحواس البتة إذ تقدر أن تركب الصور. فأما الحس فلا يركب الصور. فالبصر لا يقدر أن يوجد إنسانا له قرن أو ريش أو غير ذلك. أما فكرنا (يعني قدرته على التصور والتخيل) فليس بممتنع عليه أن يتوهم الإنسان طائرا أو ذا ريش وإن لم يكن ذا ريش والسبع ناطقا [1]

يلمح [الكندي] هنا إلى ما ندعوه اليوم بالخيال المجنح الذي لا مرية في الدور المفصلي الذي لعبه في الحساسيات الفنية المعاصرة من خلال النحت الصبور والخلاق لتمظهرات من الواقع الموازي للواقع العياني. فقد رفدها بخصوبة فكرية وعمق في النظرة ونزوع رؤيوي كان منطلقا للعديد من الكشوف الحاسمة في مجال الإنسانيات سيما ذات الصلة بالتحليل النفسي والسيمولوجيا وعلم الأساطير. واقع موازي عمده [بودريار] بالواقع الفائق أو ما فوق الواقع حسب السورياليين حينما يدفع به إلى تخومه وحدوده القصية.

وضمن هذه " المحاباة " الفلسفية المطبوعة بتعاطف محجوب بالكاد، يندرج الموقفان المتقدمان للفارابي وابن سينا من خلال حديث الأول عن أفضال المتخيلة وصلتها بالوحي والملكوت الإلهي وحديث الثاني عن سطوة القوة الوهمية واعتبارها "الحاكم الأكبر " في فلتة لسانية حاملة لأكثر من دلالة: فالقوة المتخيلة وفاعليتها في

---

(1) الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة 1955، ص ص 299 / 300.

النوم واليقظة وصلتها بغيرها من قوى الإدراك وتأثيرها في القوة النزوعية للإنسان وأهم من ذلك قدرتها على الإتصال بالملكوت الأعلى وما يترتب عن ذلك من تخيلها صورا في غاية الكمال والجمال لا يمكن أن يوجد شيء منها في سائر الموجودات.(1)

وذهب [الفارابي] أبعد من ذلك عند امتداحه للمخيلة التي جعلها مقصورة على الصفوة كالأنبياء وأصحاب المتخيلة القوية والموسومة بالكمال والشفافية. فبها تلقى النبي الوحي ويكفي ذلك إقرارا بتفوقها على غيرها من الملكات. في المنحى نفسه، نسب [ابن سينا] للقوة الوهمية ما لا يوجد في غيرها إذ الوهم عنده مرادف للخيال المجنح والموغل ويتميز بالسيطرة والتحكم فيما عداه. فهو" الحاكم الأكبر " ويستطرد في إعطاء مثال طريف: وهذا مثل ما يعرض للإنسان من استقذار العسل لمشابهة المرار فإن الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك وتتبع النفس ذلك الوهم وإن كان الفعل يكذبه، وفي خلاصة شهية يختم: وعلى ذلك يصبح الوهم هو الباعث على الأفعال والحركات ومركز الإرادة ومصدر الأوامر والأحكام لمعظم أفعال الإنسان. (2)

لم يبخل الفيلسوفان رغم موالاتهما المبدئية لسلطة العقل في مواضع كثيرة على الخيال بعبارات تبجيل وتشريف. وفي هذه النقطة جسدا بجلاء هذا التناقض الوجداني القاعدي الطابع بميسمه للموقف الفلسفي الإسلامي من موضوعات التفكيرالتصويري ومسائل الصور. تناقض يمكن تفسيره بالإزدواجية المفروضة على "المثقف" بالمجتمعات الإسلامية. ازدواجية تفرض عليه بصفته شخصية عمومية التقيد بمقتضيات الخطاب الرسمي وثوابته ومنها الرفع من شأن العقل في تقاطعه النصي الإسلامي والتلوين اليوناني المنسجم معه وبصفته مفكرا حرا حينما يركن إلى هامشه. هامش حرية الكتابة " المبدعة " والمنزاحة التي لا تلزمه إلا هوحيث تراه يطلق العنان لقلمه وتأملاته فتتمخض عنها مثل هذه الومضات الخارجة عن المألوف والمتجاسرة على العوائد الفكرية الممأسسة والمتداولة. ومنها هذه المقاطع والمقتطفات التي يسبغ فيه [الفارابي] و[ابن سينا] ألقاب تشريف على المخيلة بصفتها طريقا ملكية نحو

---

(1) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة،دار العراق،بيروت 1955، ص / 79.

(2) ابن سينا: كتاب الشفاء،تحقيق محمد سليم سالم،الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1954، ص/ 161.

المعرفة الأسمى أو بصفتها " حاكما أكبر " يعلو على مصادر المعرفة الأخرى التي لا تعدو أن تحوم حول مجرته. فيتماهى بذلك الوهم السينوي الباعث على مطلق الأفعال والحركات مع أوهام أخرى فاعلة بعصرنا كالوهم الحيوي النيتشوي الجميل والوهم الضروري الفرويدي فيكون للأول شرف السبق، سبق الإكتشاف ويكون للثاني، التالي مجد التكريس والإقرار.

وقد بلغت سيرورة رد الإعتبار وتبجيل الخيال بصفته ولادا، خلاقا ومنبعا ثرا للصور ذروتها مع [ابن عربي] الذي أوتي من الصفاء الذهني والشجاعة الأدبية ما جعله ينفـي أي إمكانية للمعرفة (للعرفان) خـارج نطاق الخيال: فمن لا معرفة له بمرتبة الخيال لا معرفة له جملة وتفصيلا لأن هذا الركن من المعرفة إذا لم يحصل للعارفين فما عندهم من المعرفة رائحة. أكثر من ذلك، فلا تجلي للقدرة الإلهية إلا في عظمة الخيال وروعته: فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال. فيه ظهرت القدرة الإلهية والإقتدار الإلهي وله سلطان عظيم على الطبيعة. [1]

لن نجد أحسن من هذه العبارات تكريما لعائلة الخيال (متخيلة، مخيلة، متخيل) الصادرة عن مؤصل مقولة الزمن البرزخي الذي هو زمن الصورة بامتياز. الصورة بحسبانها قدرة فائقة على التوليف بين الكائن ونسخته المجنحة، بين حلم المنام وحلم اليقظة، بين الحلم المتاح والحلم المباح، بين الواقع والواقع المضغوط أو المركز كما يتمظهر، لا بل كما يتبختر ويتبرج في عديد من الصور بين ظهرانينا. زد على ذلك أن هذا الموقف المتجاسر والسابق على زمانه يجعلنا اليوم نفهم وإن كنا لا نتفهم ما لاقاه صاحبه وعموم المتصوفة الفلاسفة من صنوف الإضطهاد والنفي والغربة والتشهير وحملات التأليب التي تحالف فيها العقلاني مع السياسي والسياسي مع العامي والعامي مع الفقيه. كل هؤلاء الذين حجبت عنهم مباديء الواقع المختلفة ما يعلو ويربو على الواقع المحدود الذي يتقلبون فيه. وفي غمرة ذلك فاتهم أن الخيال على غرار الفن حسب [كويو] الذي يكمن امتيازه في كونه لا يسعى إلى البرهنة على أي شيء ولا تقديم دليل عن أي شيء ومع ذلك فهو ينجح في تسريب شيء غير قابل للدحض إلى أذهاننا. ذلك أنه لا شيء يعلو على لغة الإحساس. فالخيال بصفته تكثيفا

(1) ابن عربي: الفتوحات المكية، ص / 87، عن: محمود قاسم، الخيال عند ابن عربي، مذكور فوق.

لهذه الأحاسيس وعصارة لها أقدر على إثراء الحساسية وتعميق الوعي من أي خطاب قائم على الإستدلال والتماسك والنظام. ويعود ذلك إلى أنه " ليس نسخا أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها أو نوعا من أنواع الفرار والتطهير الساذج للإنفعالات بل يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية تستمد قيمتها من إثراء الحساسية وتعميق الوعي (...) فهو يحطم سور مدركاتنا العرفية ويجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع نشعر معها كما لو أن كل شيء يبدأ من جديد وكما لو أن كل شيء يكتسب معنى فريدا في جدته وأصالته".[1]

فإذا كان التقليد الرومانسي في الغرب قد دشن بمعنى من المعاني مسلسل إعادة الإعتبار للخيال في الغرب في زحمة غلبة نزعات شتى تجمع على الحط من شأنه فإن التصوف الفلسفي الإسلامي مع ابن عربي وغيره أسس لوضعه الإعتباري في مجال المعرفة. فقد " رأى الرومانسيون في الشعر والفن والعودة إلى الطبيعة وسيلة لاسترجاع هذه الإنسانية الضائعة وسط التكنولوجيا والثورة الصناعية فمجدوا الخيال باعتباره الوسيلة الأكثر انسانية في الوصول إلى صدق من مستوى رفيع مع اعتباره العواطف مرشدا طبيعيا في فهم النفس البشرية".[2]

وإن كانت كل هذه المظاهر مؤشرات على عودة من تيه تكنولوجي ومغامرة عقلانية عند الرومانسيين فإن الحساسية الصوفية ذات الإمتدادات الكونية المعروفة اليوم جعلت من ركيزة الخيال منطلقها الإبستمولوجي والقيمي والوجودي نحو الحقيقة المتشظية ذات الوجوه المتعددة والتي هي قوام كل مسعى صوفي. شرط فهم هذا الأخير كإرادة حثيثه لعناصرالعالم لأجل التوحد والإنصهار في البوتقة الجامعة والحاضنة. هذا الذي تستنفده مقوله " الجسم الصوفي " بصفته فضاء فسيحا وفضفاضا لهكذا توحدات وانصهارات يتقاطع مع هذا الوعاء المطاطي (القابل دوما لتمطيط وتمديد) الذي تكثفه الصور. وكلما تمطط تناسلت المعاني وتكاثرت العوالم وتشظت الأزمنة واختزل الحاضر غيره فيه. في مثل هذه الأجواء، وهي أجواء عاشها الناس

---

(1) جابر عصفور: الصورة، سبق ذكره، ص / 14 وعن قوله كويو:
J.M Guyau: L' art au point de vue sociologique , Paris , F Alcan, 1920 , p/ 165.

(2) جورج لايكوف، جونسون: الصور التي نحيا بها، مذكور، ص / 186.

بدفعات متفاوتة الزخم والكثافة بكل زمان، تصير الصورةحسب العبارة اللبيبة لابن تيمية" قسيما للحقيقة" [1]، قصيما للحقيقة أي مشاركة في نحت معالمها وندا لا يستهان به في عملية (عمليات) تشكلها وانبنائها وزعزعتها أيضا. وبذلك تسهم بنصيبها الوافر أو الأقل وفرة في دمغ هذه النسخة الكبيرة التي هي العالم.

(1) يقول ابن تيمية: المجاز هو قسيم الحقيقة بهذا المعنى أي شريكا وندا. بالمقابل كان الإصبهاني الظاهري المؤمن بحرفية النص وتقديس ظاهره يقول: المجاز أخو الكذب.

عن: جابر عصفور، المرجع أعلاه، ص /35 وص 129.

الفصل الثالث
الصورة رابطة

الصورة رابطة

<< طبعا، يمكن القول أن هناك أشياء كثيرة تجمع بيننا، لعل أهمها الحلم. الحلم بأن يتسع الوطن لأحلامنا وبأن نسافر إلى المدن التي نحب لندلق جنوننا على أرصفتها آخر الليل >> حسونة مصباحي << الآخرون >>

1) حصة اللغز:

كما أن الصورة تنشط المتخيل فإنها تنفخ الروح في الروابط بين الذين يتقاسمونها سواء اتخذت شكل نص مقروء على إيقاعات شاعرة أو لقطة مرئية أو مشهد فرجوي. يتعين التأكيد على هذه الحقيقة سيما وأن هناك من يحاول الربط الآلي بين تزايد الإقبال على الإستمتاع بمباهج الصور وإسقاط أحلام الذات عليها من جهة ومظاهر الإنكفاء والإنغلاق داخل الفردية الضيقة من جهة ثانية. صحيح أن انتعاش الفكر المجرد ذي المضمون العقلاني البارد طيلة فترة الحماس للحداثة قوى تلك المظاهر ورفد النزعات الفردية بجرعات لا بأس بها. غير أن فورة الصورة ساهمت إلى حد كبير في إعادة الدفء إلى الميول الاجتماعية ونزوعات التعاشر والمخالطة وما يترتب عنها حتما من تعضيد للرابطة الاجتماعية بعد ما شهدته من ترهل تدريجي على امتداد الفترة التي استحكمت فيها حلقة الفردانية وتمكنت.

لقد باتت الصورة - سيما المرئية - اليوم تجمع الناس بعد أن فرقتهم الأفكار الموغلة في التجريد القائمة على وحدانية العقل والهوية والغاية وما يلتصق بها من تمايزات وانفصالات عدة. وفي صدارتها توسيع الشرخ بين الأفراد (تفريد وتذرير المجتمع(وإرساء الإنفصال الهوياتي على مستوى الجنس والمهنة والدين أو الثقافة وما شابه المسنود بالإنفصال الأكبر بين عالم العقل واللاعقل، عالم الحقيقة والخطأ،

عالم الجد واللعب وعالم الواقع (الأصل) مقابل عالم الصورة (النسخة).

أشرنا في سياقات سابقة[1] على ضوء ذلك إلى ملحاحية إعادة النظر في مفهوم العلاقة كثير الإستعمال في الأدبيات السوسيولوجية الحديثة. ذلك أنه ينتمي إبستمولوجيا وسوسيولجيا إلى تلك الفترة التي كان يدل فيها على ما يجمع الناس لضرورات مهنية أو سياسية أو اقتصادية أو كل ما له صلة بمقتضيات المؤسسة وشكليات القوانين المنظمة للعلاقات الاجتماعية على هذه المستويات وبتلاوينها المختلفة. فالعلاقة - للتذكير - في هذا السياق ذات صبغة اصطناعية، شكلية وإكراهية، يجتمع الناس في إطارها بخلفية محددة كما تنظم مجموعة من القوانين تصرفاتهم ويسعون، فضلا عن ذلك، إلى تحقيق غاية معينة. قد تكون إنتاجا أو هدفا سياسيا أو مردودية وما إلى ذلك من الغائيات المرتبطة بلغة الإقتصاد السياسي والاجتماعي والعائلي.

بالمقابل، كنا قد اقترحنا اصطلاحات الرابطة، الآصرة، الوشيجة للتعبير عن حالات من الإنوجاد والوجود مع الآخر غير محكومة بخلفيات وقبليات موضوعة منذ البدء ولا مؤطرة بقوانين ولا توجهها أهداف مرسومة سلفا. إن حالات الاجتماع هنا تكون بلا منطلقات ولا غايات ولا أطر محددة ومسيجة لها.ولذلك فهي تتصف بطابع مفتوح، عفوي، غير شكلي ولا أثر فيها لإكراه ومتحررة مما قبل وما بعد مقابل انغراسها وتغلغلها في تربة الآني والحاضر. يرى [ألفريد شوتز] في سياق أعم أن السانتونيا (أو التواجد الإيقاعي) حل محل مبدأ الغاية عند الإنسان المعاصر، إنسان ما بعد خيبات الحداثة:<< فالغناء الجماعي على إيقاع منسجم حل في مجتمعاتنا مكان

(1) كلما كانت الفرصة سانحة، لا يفوتنا التشديد على هذه الدلالة الأنثربولوجية ما بعد الحداثية (المعاصرة) للرابطة (الصلة، الآصرة،العروة، الو شيجة) مقابل العلاقة. وكما نرى فالعربية غنية بهذه المرادفات الدالة على الطابع الحميمي، الإلتصاقي والإلتحامي بل والتوحدي للعلاقة، يراجع:

عبدالله زارو: الشيخ والمريد: البنية المارقة، مطبعة أفولكي، تزنيت، ط 1 2005 ص ص 94/ 96/95 .

وكذلك: عبدالله زارو: سلطان العشق: مساهمة في سوسيولوجيا التعلق (سيصدر قريبا).

تصور غائي للحياة الاجتماعية وهو ما انعكس " سلبا " على السياسة لأنها أساسا تصور مستقبلي شمولي >> [1]. لكنه تناغم مع مسارات أخرى في الإنوجاد تتمركز حول بؤرة الحاضر واللحظي والمتعي. وطبيعي أن تكون مظاهر الإقبال المحموم والولهان على الصورة واحدة من البؤر التي يمارس فيها هـذا " الغناء على إيقاع متجانس " حيث كل الطاقات مجندة لتوفير الإنسجام ومناخ المتعة وتقاسم الأحاسيس والتجارب والمتمنيات.

يتعين لربما فهم الرغبة في " ربط العلاقة " بهذا المنحى، أي بصفتها رابطة جامعة وصلة واصلة، كمؤشر على إحساس بفقدان معين بالمعنى الأنطولوجي للكلمة لا كتعبير عن الحاجة بدلالتها الإقتصادية والمادية الغالبة. فقدان دال حسب [جاك] على " عجز عين الذات عن الإنوجاد دون الآخرين، دون الغير"[2]. وهو ما يحين على الدوام المقولة اللاتينية العتيدة: في البدء كانت العلاقة لا الكلمة كما هو شائع في السجل المسيحي.

أشرنا أعلاه إلى نبوءة [نيتشه] التي كانت ترى في الفنون والحساسية الجمالية عند الناس ذلك الترياق الأوحد للعدمية التي تتهدد، حتما، مستقبلهم بفعل التقدم الهائل الذي أحرزته التقانة والعلوم ونجاحها في كشف الغطاء عن الكثير من ألغاز هذا العالم.ألغاز كانت دائما تشد الوعي الطفلي للإنسانية نحو عوالم أخرى تسبغ على هذا العالم المتعين المحايث (الدازا ين) معنى وتهب التاريخ اتجاها وغاية والوجود الإنساني وظيفة. فقد كانت الميتافيزياء - تنوب في ذلك عن الجماليات - تتولى مهمة وقاية الفيزياء (العالم الدنيوي) من هول السقوط بين مخالب العدمية والعبث وانمحاء أي معنى الناتج عن الطلاق البين بين المبنى والمعنى.

وقد كانت الشذرة النيتشوية المعروفة: مات الله!! كل شيء مباح بالغة التعبير عن هذا المآل التراجيدي الذي آل إليه الإنسان بفعل كل التطورات المتلاحقة التي شهدتها حياته منذ عصر النهضة المدشنة للحداثة إلى الطفرة الصناعية التي توجت

(1) M. MAFFESOLI: Aux creux des apparences: pour une ethique de l'esthétique , livre de poche , 1993 p /151.

(2) Jaque: Difference et subjectivité , Aubier , Paris , 1982 , pp/ 149 - 152.

محطة نوعية من سيرورة التقانة. ويمكن التصرف قليلا في الشذرة أعلاه مع السير على هديها إنسجاما مع ما نحن بصدده والقول: اللغز مات، أحيته الصورة.

ولأجل تأييد الفكرة، نستحضر هذا السنن الخاص أو الشفرة الملازمة للعوالم الموازية عند [أمبارو] حيث قانون السر والصمت لا يعلى عليه، السر والصمت يصفتهما تكثيفا للغز وشهوة اللغز المنبعثة بكل اندفاعها في أحشاء إنساننا المعاصر. هكذا، يعتبر السر عنصرا مهما في هذه المجموعات (المدمنة على فورومات أو منتديات الويب) والهدف منه هو تقوية وشد لحمة الروابط بين أعضائها. أما قانون الصمت فيصلح فيها للتعرف على الذات داخل "الأسرة " الإفتراضية ومقاومة ومداورة الرقابة العمومية " [1]. ومن الأهمية بمكان أن يعتبرهما بمثابة الحد الفاصل عند هؤلاء، بين عالم الناس، عالمهم [العالم العادي] وعالمنا حيث الصورة هي قطب الرحى.

تبين لصاحب " بعد الخيرو الشر " أن صمام الأمان ضد السقوط في هاوية العدمية هي الفنون التي أمست متمركزة في واحد من أكبر وأجود وأكثف تجلياتها، في هذه العلبة السحرية للعجائب والغرائب التي يندلق منها صباح مساء زخم من الصور المؤثثة لفضاءات الحياة المعاصرة والمقيمة الأزلية في أوعائهم وأحلامهم وأشواقهم. وليس لنا أن نأسف على ذلك لأن هذا الزخم نفسه هو الذي يتيح للناس أن يجتمعوا أو يترابطوا ويتبادلوا فتتحقق بذلك استمراريتهم الاجتماعية بين أحضان دين متعدد الإنبعاثات.

سبق لـ [بول دوبال] أن أكد في السياق المسيحي على الدلالة اللغوية اللاتينية لكلمة دين وهي تلك القدرة على الربط والجمع والشد والدمج (Reliance) .Religion = Religare

ومن جهتنا، وقفنا على دلالة متاخمة في " لسان العرب"حيث كان الدين في الأصل مرتبطا بالشأن والعادة والديدن وعموم الأحوال التي تخالط الإنسان زد على ذلك معنى الخلة من (الخل) [2]. ولمثل هذه الدلالات الأصلية للدين في اللغة أهمية خاصة سيما في هذه المرحلة التي يشهد فيها العالم عودة هذا المكبوت الكبير العصي

(1) Amparo , op cit , pp/ 42/43.

(2) عبدالله زارو: الشيخ، مذكو ر، صفحات 94 إلى 96.

على المحو والإختفاء. عودة تصطبغ بتوظيفات اجتماعية شتى تنزع منه طابعه المفارق، المتعالي والمجرد.وأغلب الظن أن مقولة التدين الشعبي المعروفة لدى علماء الاجتماع والأنتربولجيا هي الملائمة أكثر من غيرها لتوصيف هذه العودات " المتوحشة " هنا وهناك. ويجدر الحديث بصددها عن أيمان (ج إيمان) بلا عقيدة تعبر أحسن ما يكون التعبير عن عودة الحماسة وتجدد الأمل في العالم بعد خفوته. ومن هذا المنظور تلعب الصورة أدوارها التي تقودها رأسا إلى المقدس لأنها ناقلة لتدين معدي طال جميع أطراف ومفاصل الحياة الاجتماعية [1].

وفضلا عن كونها شاهدة على خطل التنبؤات الوضعية التي ما انفك يداعبها حلم وأد الدين إلى غير رجعة في بداية القرن المنصرم فهي شاهدة أيضا على مقدرة الدين عندما يتحول إلى تدين أي إلى مستويات محايثة تمارس فيها استلهامات جمة للمعطى الديني. قدرته على تلبية حاجيات (فقدانات) مستشعرة من قبل الناس أو على الأقل التفاعل الاجتماعي معه كأفق لإشباعات مفترضة.

فالشيوع الكبير للصورة اليوم ودرجة احتضانها من قبل شرائح عريضة لا تحكمها بالضرورة المعايير السوسيو - مهنية الأثيرة في السوسيولوجيا الوضعية، يجعلنا نفترض أن الصورة باتت هي المرشحة لاحتلال هذه الوظيفة إن لم تكن تتولاها هنا والآن وعلى قدم وساق. فحيثما ولينا وجوهنا، نرى بأم العين كيف أن " التواشج بين الناس يحصل وهم يتحلقون حول صور يتقاسمونها سواء تعلق الأمر بصور" واقعية " أو صور لا مادية أو حتى فكرة ينصهرون فيها ويتماهون معها "[2].

لا شك أننا إزاء طوطمات العصر بامتياز سواء تجلت على الشاشة الصغيرة أو الكبيرة أو في دردشات الكومبيوتر أو على اللوحات الإشهارية العملاقة التي تراودنا عن أنفسنا كل دقيقة. وكل هذه المشاهد الموشورة والمتبرجة التي يمارس أمامها عموم الناظرين يوما بيوم طقوس العين المندهشة والفم الفاغر وهذا الذي دعاه [فوكو] بالنظرة المحدقة محيطين إياها بهالة صريحة أو مبطنة من القداسة التي لا تفترق في شيء عن تلك التي يحيط بها الإنسان " البدائي " طوطمات زمانه. فلقد أشار [دوركايم]

(1) M. MAFFESOLI: La contemplation , op cit , p/ 95.

(2) M. MAFFESOLI: La contemplation , op cit , p/ 95.

في " العناصر الأولية للحياة الدينية" إلى أن هذه الأخيرة قابلة للإنبعاث المتجدد في هيئة صور تشدنا إليها بمشاعر رغبة ورهبة. وفي محاولته تفسير ذلك، نجده يربط بين الوعي أو الضمير الجمعي وحاجته الدائمة للصور. ويعود ذلك إلى أن هذا الوعي ليس جهازا عصبيا خالصا بل " حاصل توليفة معقدة تتولد عنها مشاعر وأفكار وصور ما أن تظهر إلى الوجود حتى تنقاد لقوانينها الخاصة فحسب (مقتضياتها)". (1)

في الأمر ما يتجاوز الفرديات ويلتحم بهذا الوعي الجمعي الذي ربطته سوسيولوجيا دوركايم بثابت أنثربولوجي راسخ يتجاوز إرادات الأفراد ويتخطى نواياهم الحسنة. وهو ما يعني أنه لا يكفي توفر هذين الشرطين (الإرادة والنية) لاجتثاثه إلى الأبد من التربة الاجتماعية. قد تتغير تمظهراته والأشكال التي يتخذها لكنه لن يتوقف أبدا عن الاشتغال لا ندغامه في التركيبة الإنسانية أو في بعض مظاهرها على الأقل حتى صارت هي هو وهو هي.

وشاءت التطورات الهائلة في مجال المعلوميات وتكنولوجيا الإتصال والطرق السيارة للمعرفة التي أخذت مكان الصناعات الثقيلة أن يتخذ هذا " الوعي الجمعي" شكل (أشكال) الصورة الشائعة، المتنقلة والمبثوثة في كل مكان. الصورة بفضاءاتها وأبعادها المتعددة وكذا طرق اشتغالها وتسللها إلى أصغر الأمكنة. فهي موضوع للمشاهدة (مشاهدة) وتربط المشاهد وهو يشاهد بآخرين قد يكونون محاورين من دم ولحم أو افتراضيين أو حتى جماعة مشاهدين لا تني تتبادل أمورا كثيرة أو قليلة، جادة أو هازلة وهي تمارس طقوسياتها البصرية أمام شاشات الأنترنيت على سبيل المثال الدال. طقوسيات يتقاطع فيها الواقعي والإفتراضي، الشاخص والحلمي، اللعبي والطوباوي، الحسي والتجريدي، المادي والمعنوي، الجثماني والروحاني. لكن وفي هذه الحالات جميعها، تتبلور " اندفاعة دافعة باتجاه الإرتباط بالآخر والتواشج معه". تواشج هو " ضرب من الإسمنت الملغز واللامنطقي واللاعقلاني قد يكون نتاجا

---

(1) E.Durkhein: Les formes elementaires de la vie religieuse .
Quadrige , puf Paris , 1968 , pp 604 /605 .

وعن النظرة المحدقة عند [فوكو]، تراجع فقرة فوكو وامبراطورية النظرة المحدقة في:

- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، مذكور فوق، ص ص 111/104.

لأتفه الأشياء الحادثة باليومي"[1]. ملغز، لا منطقي ولا عقلاني: كل هذه الأوصاف التي كانت تضفي على الكثير من الظواهر الطبيعية سحرا آسرا جاعلا الإنسان يندفع وراءها باحثا وحادسا لآلهة مفارقة تقع هناك، خارج مدار العالم الحسي والمحسوس، هاهي تتركز حول الحلقات الطقوسية أمام مختلف صور العصر بعد نجاح العلم في فك العديد من ألغاز الطبيعة بل والتحكم فيها.

لا مرية في أن " الحاجة إلى اللغز" هو العنوان المناسب للتعبيرعن انجذاب الإنسان قديما وحديثا إلى عوالم الصورة. لكنه وهو ينجذب فإنه يتعدد، يخرج من دائرته الفردية الضيقة ويحقق تواصلات ومبادلات بقدر ما تكشف فيه عن نزوعات الغيرية المتأصلة بقدر ما تساعده على إضاءة بعض عتمات أناه مصداقا لقاعدة الغير الذي هو أنا Alter ego . وهذا الجانب في طقوسيات التحلق حول الصورة، جانب الإرتباط بالآخر والإنجذاب إليه والتعرف عليه مع ما يرافق ذلك كله من تنسيب للأنا وللغير معا يؤكد تميز الإنسان عن الكائن الآلي. فمن خلاله، يتم الإفصاح بألف طريقة وطريقة مواربة ومباشرة عن الإهتمام بالآخر.واقتسام الأحاسيس معه فضلا عن تأكيده لمقولة " الواقع الحق " لـ [سبينار] في دراسته لأعمال [فيليب ديك]، " واقع ليس بالمطلق إدراكيا أو ميتافيزيقيا بل إثيقيا وقائما على التعاطف كما أنه ثمرة للإرتباط بين الذاتيات والتقاطعات فيما بينها "[2]. وجيه الحديث هنا عن واقع حق يفترض ضمنا أن ثمة واقعا زائفا ومناط الزيف فيه غلبة الطابع الإكراهي، المؤسسي، الشكلي والمتصنع كما أشرنا إلى ذلك في معرض الدلالة التقليدية للعلاقة المرتبطة بمباديء الإنتاجية وهوس العقلنة المعممة لمناحي الحياة الاجتماعية. وأكثر وجاهة من ذلك أن يكون هذا الواقع الحق قائما على أثافي الإثيقا والتعاطف وتقاطع الذاتيات. فالإثيقا هنا، كما في دلالتها اللغوية الأصلية - تؤسس لأخلاق خاصة عمادها واجبي تجاه نفسي والآخرين وهي بذلك على نقيض الأخلاق العامة المهووسة بالتشريع لما ينبغي أن تكون عليه أحوال الناس دون مراعاة بالضرورة لخصوصياتهم، وهنا مكمن طابعها

(1) M. MAFFESOLI: La contemplation , p/ 96.

(2) N. Spinard: La transmutation de philip Dick in: Amparo , op cit , pp /41 - 56.

الإستشرافي والتحكمي. أما التعاطف فرديف التواطؤ الوجداني والحميمية عكس العلاقة المؤسسة على التعاقد كما أن التقاطع ينسب (من التنسيب) من الجهتين: الأنا كما الآخر على مستوى الوجدان ولكن أيضا على مستوى المعارف والنوازع والذواكر وآفاق الإنتظار. والصورة مشهود لها بهذه " القدرة على الربط إذ تمنح مرابطا ينشد إليها الناس وتشدهم إليها. والسبب توفيرها لكل عناصر المعطى الدنيوي مكانا فيها كما تمنح " الثقة الدنيا " من خلال التعرف على الذات في التعرف على الآخر مهما كانت منزلته (فرد، فضاء، موضوع، فكرة...). ومن حيث هي كذلك، لا بد وأن تكون طريقتها في النظر وطريقتنا في النظر إليها مفارقة لا عادية إذا استلهمنا هذا الزوج الخصب عند [الخطيبي] أو ندو كسال، بارادوكسال في النظر إلى الأجنبي. فالطريقة العادية والشائعة يشترك فيها كل الناس الذين يصدرون عن الحس العام المليء بكل أشكال المسبقات والإجماع البسيط. والطريقة المفارقة تحيل على اختلاف نشط وحلولي. في هذه الحالة " ثمة لقاء يصعب وصفه لأنه يسمح لنا باكتشاف برانيتنا الخاصة". [1] والحال أن هذه الطريقة المفارقة في النظر إلى الآخر - الأجنبي عند الخطيبي - هي أصل كل تنسيب وشرط كل تعاطف ممكن بين المختلفين على صعيد مجتمع.

فهذه السمات مجتمعة تبرز ما يميز كل رابطة انسانية ومن جملتها هذه الروابط المتكاثرة التي تسهم الحركية الكبيرة للصور في توفيرها الزائد عن الحد والفائض والكريم. أشار الباحث الاجتماعي [أمبارو] في دراسته الآنفة إلى خصوصياتها المائزة في " العوالم الموازية " للشبيبة الباريسية والمدريدية سواء إلتئمت حول قطعة حشيش تسرح بالخيال نحو تخومه القصية أو في حضرة صور تلاحقها العين المحدقة وتؤازرها الحواس الأخرى حيث يتحقق هذا الذي دعاه بـ Enstasy أي الإنتشاء الداخلي. ذلك أن هذه العوالم تربطها باستمرار علاقة خاصة " بفيض الأحاسيس اليومية وتكمن غرابتها في هذا المناخ من الألفة التي تخلقها خلقا ما بين اثنين وما بين عالمين حيث يدرك كل واحد كيف ينبغي أن يكون مع "المقربين " منه داخل بعد آخر تماما كما

---

(1) M. MAFFESOLI: La contemplation , op cit P/ 103 et A. Khatibi: Figures de l'entranger p/ 84.

يحدث في رواية [ديك]". [1]

فيض من الأحاسيس مشمولة في إلفة تسود كمناخ عميم. ففضاء اقتسام الصور هو فضاء نسبي بامتياز يدفع فيه بكل القناعات الثابتة والأفكار المتحجرة واجترارات شتى وبكلمة كل دوغمائيات الواقع العياني خارج دائرة التواصل. فمادام المتواصلون عبر الصورة يدركون بأنهم إزاء حقائق غير ملزمة حتى وإن كانت تعبر في أحايين عدة عن حقائق فائقة فإنهم يدفعون بكل تصلب في الرأي وعناد في الموقف وتكلس في الوضع باتجاه الحواشي والأطراف. لنقل يرجئانهم إلى زمن الرتابة حيث الوقائع لا تقبل سوى وحدانية في الإدراك والفهم والشرح والتحقق والتوظيف أيضا.

ولعل المعنى الذي تعطيه الإصطلاحية النقدية لكلمة خيال في هذا الباب موحي كفاية. فقد كانت تقصد به جماع صور ذهنية قادرة على " الجمع بين المتنافرات " من أشياء وعناصر متباعدة داخل علاقات فريدة (خارج المعهود والمألوف) تذيب التنافر والتباعد وتخلق الإنسجام. فللخيال قدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة" [2].

يتعلق الأمر بتجربة المعايشة الجماعية للصورة. تجربة بالمعنى الإسطيطيقي أي الحرص على الإحساس بمعية الآخرين كما قال عنها [كويو] غيرما مرة. فعلاوة على شحذها للخيال الإنساني فإنها مشتل ممتاز لرواج الكلمة والأقنعة وعمليات سبر الغور وجس النبض مع ما يصاحب ذلك كله من محايثة ونسبية ضرورية للسلم الاجتماعي وتوازن الكائن. كما أنه فضاء لتجريب الحريات التي لا يجازف فيها إلا افتراضيا لكن لا تقل لذتها عن كل هذه اللذات التي تنتاب المنتصرين المنتشين في لعب الورق وعموم القمار. فأصل تشبث المقامر بالمقامرة هو عدم إطاقته التحول من التفكير السحري الذي يوفره اللعب إلى التفكير الواقعي (...) فموائد القمار - كالتحلقات حول الصورة - تهيء للناس فرصة يعلنون فيها عصيانهم للمنطق وإقامة الدليل على سخافة العقل (...) أسلوب يتحدى الواقع يرجع بالمقامر إلى الطفولة فينفض عن نفسه قواعد التربية المنطقية ويعود ساحرا (مسحورا) (..) إنه كالطفل

(1) Amparo: op cit , p/ 41.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية، وارد أعلاه، ص/ 13.

المشاكس لسلطة والديه والمتشبث بالملذات [1].

في تمييز بليغ ضمن نظريته حول الفعل التواصلي، يميز [يورغن هابرماس] بين مبدأين في هذا الفعل: مبدأ يستند على الفعل الستراتيجي غايته الفعالية (النجاعة) ومبدأ يرتكز على الفعل التواصلي الباحث عن التفاهم البيني والتوافق. وهذه "التفاهمات البينية" هي التي تهب للإرتباط على أساس الصورة وبمناسبة التحلق حولها كل فرادته وجاذبيته. ولا عجب إن عقب [هابرماس] بعد ذلك بمقطع عن خصوصية الفعل التواصلي قائلا: هو أساس نظرية تفضي - عندما تكون لها الغلبة والرجحان الاجتماعي - إلى أخلاقيات تسامح وتواصل بلا ضفاف. [2]

وهذا التنسيب للأشياء والأفكار والوضعيات والأشخاص الذي تمرن عليه الصورة هو في أصل هذه الدلالة التي غدت تحيل عليها في علم النفس أي عملية ذهنية أو نفسية تتم بموجبها " إعادة تركيب أو إعادة إنتاج حسي أو ذهني لموضوع ما " وهي من قبيل الإعادات وعمليات الصوغ التي توفر منها ما لا يعد ولا يحصى. فرضيات، ممكنات، سيناريوهات وعوالم موازية - موازنة تتولى كلها وبمقادير متفاوتة إعادة التوازن حيث طغى اختلال والإنفراج حيث طال أمد احتباس. وكم يبدو، وهو كذلك، في هذا الإتجاه، هذا المفهوم الأصيل لـ [لاغدغو] مغريا بصدد الصورة، مفهوم توليف الممكنات أو الممكنات المتزامنة Compossibilités ومؤداه:" بقدر ما تكون وضعية أو سيناريو افتراضي غير مؤطر بحدود بقدر ما تزداد العوالم الممكنة التي تكون من نصيبها". وفي خلاصة تتراءى كما لو كانت تصوغ قانونا مسترسلا، يضيف: الدرجة الدنيا من التحديد تسير طردا مع درجة عليا من الممكنات المعطاة للإنخراط فيها " [3].

---

(1) أكرم زيدان: سيكولوجية المقامر، سلسلة عالم المعرفة، عدد 313، مارس، 2005، ص /27.

(2) La pratique de la philosophie , op cit , p/ 187.

(3) رأينا إيراد النص الفرنسي الأصلي الذي يعرف فيه [لاغدغو] هذا المفهوم لأهميته وأهمية الإطلاع عليه في لغته الأولى:

<< Compossibilité c'est la faculté de composer avec d'autres mondes et avec d'autres formes de reliance , de liens entre les hommes qui est la condition de la création des possibles >>.

G - Lardreau: Fictions philosophiques et science - fiction, Arts , Actes de sud , 1988 , pp: 149 /161.

إلى الآن، لم يكن غرضنا المرافعة لأجل دفع شبهة اقتران انتعاش الصورة بتعميق شرخ الفردانية. ذلك أن معطيات التاريخ الأساسية هي هنا لدحض ذلك الزعم. فمنذ الوثن الذي تشد إليه الرحال ويكثر الحجيج وتروج رواجات شتى من الروح إلى الجسد مرورا بالكلمة والالتفاتة والدماثة والخسة والعملة وصولا إلى شاشات مقاهي الأنترنيت التي تحدق فيها طيلة اليوم عيون شبيبة أحيائنا ويسترق منها الموظفون والأجراء والسكرتيرات نظرات من المتعة في أوج مواقيت العمل والجد، تؤكد الصورة طبيعتها الاجتماعية وقدرتها على التجميع والتحشيد وانتشال الأفراد من وهدة سكونهم وركونهم المرتجف إلى سلطة " واقع لا يرتفع". كنا بالأحرى نروم بيان أن الأمر يتعلق أساسا برابطة مع كل ما يميزها من سمات التلقائية وانتفاء الإكراه وتقديم الزمن الواقعي قربانا على مذبح الصورة (قتل الوقت المعروف في معظم اللغات). وبالمقام الثاني بيان أن الرابطة في هذه الحالة تستجيب لفقدانات على مستوى الكائن لا لحاجيات لما يرتبط بهذه الأخيرة من دلالة آلية. فالفقدان تعبير عن خصاص أنطولوجي تزايدت وتيرته منذ صعود نجم التقانة وتحكم الإنسان في الطبيعة وما واكب ذلك من تقلص مساحات اللغز والسر في حياته. لغز، تدل اليوم عديد من المؤشرات على أن فضاء الصورة يوفر منه مقادير معتبرة تسمح للإنسان بالإستجابة لأنصبته منه وفي الآن نفسه بترك الحياة تتمتع بالجوانب الملغزة فيها. تلك التي تزيدها ألقا وسحرا ولا شك أنها تعود على الإنسان بمتعة مضاعفة.

فسواء تعلق الأمر بالتوحد مع الآخر وتجريب نوى أخرى فيهم وبهم ومعهم أو اجتراح الممكنات والتماهي مع الأحلام والأماني أو حتى الذهاب أبعد بالإندغام في هذه العوالم الموازية فإن الصورة لا تقنع بربط الناس وشدهم إلى بعضهم البعض بل تسحب على هذا الربط توترا خاصا. توتر مماثل لهذه الهزة التي لا تنجح العبارة المجردة حسب [ابن قتيبة] في إحداثها بالنفس وينجح المجاز بما لا يقاس. ولا بأس من التذكير، ما دمنا بصدد خصوبة اللغز، بأن الحياة الفكرية في واحدة من حلقاتها المشعة كانت مدينة له في إشراقاتها. فالآداب لم تنتعش إلا بموازة انفتاح الوعي البشري على الجهل السقراطي واللغزالذي يلف الشرط الإنساني في حين يقود انغلاق المعارف داخل أنساق مؤسطرة إلى تكلس النزعة المدرسية والسفسطة الإدارية وبروز أنظمة سياسية تسلطية. وفي كل ذلك، كانت الفنون بما تفتحه من آفاق غير محدودة

وتجارب غير مسبوقة وإمتاع للحواس تضطلع بمهمة صمام أمان.

يعرف القاصي والداني المكانة الراقية التي تحتلها جامعة السوريون. وللذاكرة التاريخية الجامعية نذكر أنها كانت تشترط على الأساتذة الراغبين في التدريس بها التوفر على لقب " أستاذ فنون " قبل التوفرعلى لقب " أستاذ لاهوت". وتدريجيا فقط، وتحت تأثير ما يسمى بالسوربوناريين بدأت الغلبة تكون للعقلانيين الذين أجهزوا على كل تلقائية خلاقة. (1)

في محاورة [تيبتيت]، يقول [سقراط] لمحاوره الشاب: إن أنت تخلصت من أفكار عديمة القيمة فسيخف وزنك على كل الذين تعاشرهم وستكون لطيف المعشر. ستكون بذلك قد حزت حكمة لا تجعلك تعتقد أنك عارف بما أنت جاهله..

لن نجد أحسن من هذه الوصية السقراطية للتعبير عن أفضال معاشرة الصورة اليوم كما الأمس. خفة في الوزن، لطف المعاشرة وتخلص من النزعة العقلانية الثقيلة والمضجرة... ذلك أنها تعترف للعالم بحصته من اللغز ولاتني تعبر عن ذلك بنسب متفاوتة من الجدة والرشاقة.

2) المتاهة:

وفي أجواء الإحتفاء باللغز تزداد كثافة الأنس. كقاعدة عامة، الأنس في المجتمعات رديف الترفيه والتسلية والترويح عن النفس. إنه مصاحب لطقوس " قتل الوقت " ومقايضته بوقت آخر هو جماع ديمومات فردية وجماعية. طقوس تثأر من رتابته وجوانبه الإكراهية وخلوه من جرعات تشويق وإثارة. من هنا كل الأهمية الكشفية

(1) مانويل دودوكيز: العقل وأوثانه، مذكور أعلاه ص ص 78 / 79 .

بوركوس يعبر على طريقته وبعد ذلك بقرون عن الفكرة نفسها، عن أهمية المتخيل الشعري ليس كمحافظ على حصة اللغز الموجودة في الكائن بل كصمام أمان وترياق وجودي ضد السقوط في العدمية المطلقة واليائسة:" فالمتخيل الشعري طريقة من طرق مواجهة الإنسان لتناهي الزمن وطابعه العدمي كما أنه وسيلة للإفلات من رعب المصير المظلم المتربص بحياته والجاثم على تفكيره ".

- J. Bourgo: Pour une poétique de l'imaginaire , ed seuil, collection pierre vives - paris , 1982 p/82.

التي غدت لمفهوم الأنس (الأنسية) في السوسيولوجيا المعاصرة المهتمة باليومي والمتخيل. " الوجود مع الآخرين دون عمل " حسب التعريف التعريف الشهير في "زمن القبائل"[1]. ففي الأجواء التي يسبح فيها الناس بأنسيات تجدهم يبحثون، بوعي أو بدونه، بله يلهثون وراء كل ما من شأنه أن يجعلهم يتنصلون - ولو إلى حين - من كلكل الزمن العادي، الزمن الكرونولوجي، زمن الشغل والإنتاجية وروح الجد.

وقد ارتبطت المرئيات منذ بداية عهدها بالظهور في العصر الحديث بالمظاهر الفارقة للأنس حيث يجتمع حولها المجتمعون لتمضية الوقت لا غير دون روزنامة مضبوطة ولا أطر تضييقية وتقنينية ولا برنامج " عمل " وغايات يسعون في طلبها يرسمونها سلفا. فزمن الأنس هو كزمن الحفلة حسب [كايوا] تكون له بداية لكن لا أحد يعرف كيف سينتهي ولا متى ولا أين.

ارتبطت المرئيات بما يرفد شرايين الأنس، ما جعلها تروم دوما التجديد عن طريق الإثارة وليس لها من موضوعات سوى الإدهاش والتسلية كما أن أوضاع التلقي فيها تتراوح بين رهبة وشغف ومتعة مفيدة أو غير مفيدة (مجانية). [2]

من هنا اضطلعت مظاهر الأنس فيها كما في غيرها على الدوام بدور الموازنة إزاء كل أشكال الاجتماع الأخرى المهيكلة والمقننة على غرار ما يحصل داخل أطر التنشئة الاجتماعية والسياسية ومختلف صيغ الترويض المجتمعي والمؤسساتي. إنها ملاذات تمارس فيها يوما بيوم " إفلاتات جميلة " من قبضة الروتين ومن مباديء الواجب المتعددة والإلزامات المتدثرة بما لا يعد ولا يحصى من الأردية والتي يعطي عنها مشهد العمل المتسلسل في أوج الطفرة الصناعية مثالا ناجزا.

تجسد الأنسيات Socialités من المنظور السوسيولوجي جماع حريات ممارسة بين إكراه وإكراه، بين واجب وآخر. وسواء عب الناس من ينبوعها بسرعة أو بروية، بإفراط أو باعتدال فإنها تحقق لجماعات المتآنسين إشباعا يسمح لهم بأخذ

---

(1) حول تأصيل ممكن لمقولة الأنسية Socialité في العربية، تراجع مقالة ليلى يابس من معهد السوسيولوجيا بالجزائر:

LAILA Babès: La socialité en arabe , Revue " Sociétés ", été 1989 , paris , CEAQ.

(2) شاكر الحميد: عصر الصورة، ص/ 104.

النفس وتنفس الصعداء ومواصلة المسير في مواجهة أعباء الحياة وتكاليفها التي سئم منها الشاعر.

إلى عهد قريب، كانت مظاهر الأنس الاجتماعي متمركزة في الفضاءات العامة حيث رواج الكلمة والدردشة والنظرة والجلبة وكل أشكال التنصل " الذكي " من الذات النمطية كما يحدث بالمقاهي والحانات وأماكن التسوق وفضاءات التبضع والأحياء الشعبية والهوامش الزمنية المسروقة في الشغل وغيرها كثير. وفي حكم المؤكد اليوم وبعد التحولات الهائلة التي طالت المشهد السمعي - البصري والإنفجار المعلوماتي المصحوب بانفجار في الصور المنبعثة من كل فج - حتى أن الكوسموس ما عاد في عرف الجملة الشهيرة لما كلوهان سوى " قرية صغيرة " لكن بعوالم لا متناهية - أنه انضافت مجالات أخرى للفضاءات التقلدية لتوسع مدارات الأنسية وتكثر من أشكالها وصيغها وتجود طرقها في الإشتغال. وتقدم خدمات الأنترنيت ومقاهيه بخاصة طقوسا ثرة من التحلق اليومي حول الصورة الباهرة، المبهرة تكون تعلة لتكثيف جملة الأحاسيس الكبرى والصغرى والتي راودت الإنسان منذ النزوعات الإنتظارية ذات المضمون المهدوي والطوباوي حتى العشقيات المبتذلة التي تتخذ لها ألف قناع وقناع مرورا بمسلكيات أخرى تستجيب لحاجيات مغمورة وفقدانات متأصلة تعاود الظهور بقوة لافتة وتحت أشكال دالة على مدى قدرتها على التكيف واللزوجة.

قد يكون مناسبا ربط استدامة هذا النزوع الأنسوي بهذا الذي دعاه [ديران]، ضمن مهيمناته الأنثربولوجية، بالمهيمنة الموضعية ذلك أن " الوضع العمودي والأفقي أبرز وأهم صورة يدركها الطفل، وفي ردة فعل هذه المهيمنة يجتمع نموذجا الصورة الأوليان وهما: النموذج العاطفي ونموذج الإحساس بالحركة " [1].

المؤكد في الأنسية أننا إزاء رجحان الجوانب العاطفية والحركية. ودونما حاجة إلى استعمال المصطلحات التحليل نفسية، كالنكوص والتحويل والتعويض التي وإن كنا لا نشكك في قدرتها التفسيرية الموضعية، فهي تظل موسومة بالرؤية الخطية للسيرورة البشرية التي تضع لكل مرحلة عمرية سلوكاتها " المناسبة " مختزلة خلافها في خانة الباطولوجي، فإننا سنرى مع [ديران]، من خلال مفهوم المهيمنة، ما هو قابل

(1) ج - ديران: الأنثربولوجيا: رموزها... ص ص 27/26.

لمعاودة الظهور باستمرار على سطح السلوك البشري. هذا دون أن يكون دالا بالضرورة على عرض السواء أو المرض بل واستجابة لمقتضى التوازن الذي يوجه حياة الأشخاص كما يؤطر الحياة بمعناها العام. مقتضى قاضٍ بالتأرجح بين " النهاري" و" الليلي" بلا توقف ولا اعتبار لحواجز ثابتة، محسومة ولا رجعة فيها.

تعاش هذه المهيمنة بنموذجها العاطفي الحسي - الحركي في كل اندفاعتها وتلويناتها وتقدم مشاهد إلتئام الجمع حول الصورة ذرائعا اجتماعية ممتازة لمزاولتها. وأثناء هذه المزاولة ينتاب المشاركون في طقوسها شعور مهيمن مؤداه أنهم فعلا جسم واحد نجح في إزالة الحدود التي وضعتها المقتضيات الاجتماعية المتعددة بين أجساد الأفراد وأرواحهم وأشواقهم. لذلك، لا غرابة إذا تبينا هذا الجانب الإيروطيقي في فعل الإنجذاب إلى الصورة، إنجذاب يذكر بالهوية العتيقة عند [يونغ] حيث يذوب الجسدان: جسد الجنين في جسد الأم. فالنزوع الإيروطيقي ما هو إلا " ذريعة لإخراجات مسرحية تجعل التفكير ينقلب جسدا والروح تنقلب لحما. أما حضوره في الصورة فيصنع جسما من خلال هيئة قبلية يتولى تعضيد الجانب الحسي والفرجوي فيها "[1].

إقرار يجعلنا نستحضر مفهوم الأومباتيEmpathie الدال على معنى التواطؤ العاطفي والضلوع الوجداني بين المجتمعين أو المتحلقين المحدقين والقاتلين للوقت. جماعات جمعها القدر الاجتماعي وباتت بالسليقة تنتقم من سطوة الوقت وبطئه وتسطحه وابتذاله. وفي هذا الإنتقام السليقي يستعان بدرع الكثافة: تكثيف الزمن المرادف لتقصيره مع استنفاده إلى آخر رمق. وقد لوحظ ضمن سياقات بعينها كتلك التي درسها [إلياس ودونينغ] أن مثل هذه " التواطؤات " تزداد كثافتها حيث تكثر أحوال الترفيه والتسلية: "إن الإندماج بين أفراد مجموعات تتسلى يتحقق من خلال تواطؤ عاطفي زائد، شديد الكثافة ونوعي مقارنة مع الإندماج العادي في العلاقات الاجتماعية الأخرى. يتعلق الأمر بجماعات تعيش اللحظة العابرة والمكملة لما لا تجده في

(1) ما فيزولي وهو يوسع من دائرة صلاحية النزوع الإيروطيقي عند [كلوسوفسكي] ليطال مجال الصورة في:

M. Maffesoli: La contemplation p 125.

المجتمع المستنكف عن التسلية، مجتمع اللاتسلية "[1].

في أجواء الأنسية، نكون جادين في اللعب لكن نمنح بعضنا البعض بإخلاص أكبر. نتحاشى الحدود وننزع إلى الإنصهار، نطلق العنان للكلمة لا لأنها حاملة لمضامين بعينها بل لأنها ذريعة للإستمرار في التواصل البيني " تواصل التوافقات والتنازلات " [هابرماس].

وحسنا فعلت الصورة في عصرنا بأن حلت ضيفا خفيفا على مجالات الأنسية، فهي أتت لتشد أزر الكلمة العابرة، الكلمة الفارغة. تلكم الكلمة التي لا يهم ما قلناه من خلالها بل الأهم هو أننا قلنا شيئا. تشد أزرها بالمقادير الهائلة من المتخيل التي تختزنها وتبثها لتعطيها للنظر. فرابطة الحكي أهم من الحكي نفسه أو مضمونه وهي طريقة مشهود لها بنسبها الشرقي كما جاء على لسان أحد شخوص رواية " الآخرون ": فردريك تتقن جيدا تلك الطريقة الشرقية التي يصبح فيها الشوق إلى سماع الحكاية أهم بكثير من الحكاية نفسها (ص19).

ينضاف بذلك فراغ الكلمة المسلية إلى ممكنات السفر بعيدا على أجنحة الخيال الرافد للصورة. غير أن كل ذلك لا ينبغي أن نرى فيه، كما يمكن توقعه، هروبا من الواقع حسب [سانسو] بل مغالبة ومقارعة لنثريته الجافة بواسطة شاعرية محمولة على صهوة المتخيل. وخلافا لما يعتقد، فإن هذا الأخير هو طريقة من طرق الدخول في علاقة مع الواقع لا تخلصا وتنصلا منه. فإزاء الغنى الكبير للواقع، غنى يتجاوز قدرة الإنسان على إدراكه من كل جوانبه بواسطة المفاهيم، لا مناص من تحسس طريق " شعرية " تقود إليه. لهذا الغرض، يستعان بالمتخيل لأجل " ابتكار عالم آخر " انطلاقا من هذا العالم نفسه[2]. وكما أنه ليس للكلمة المتداولة في أجواء الأنسية كبير أهمية لجهة مضمونها كذلك العوالم المنحوتة على مقاس المتخيل لا يهم ما إذا كانت حقيقية أم لا. ثمة إدراك مسبق بأن الأمر يتعلق بمنطقة منزوعة الأزواج المعتادة ومن جملتها زوج الحقيقي وخلافه. إن العالم الإفتراضي هو عالم الصور بامتياز بما فيها

---

(1) N. Elias et E. Dunning: Sport et civilisation , paris ; 1994 , pp 164 /166.

(2) Pierre Sansot: L'imaginaire: La capacité d'outrepasser le sensible , "Sociétés "1993 , N° 42 , p/ 411.

صور المتخيل البشري. لكن من الوارد جدا أن يكون " واقع الصور " هو الواقع الحقيقي الذي كان يجب أن يكون لو لم تعترض سبيله معيقات شتى صادرة عن مقتضيات الأخلاق العامة والحواجز اللامتناهية التي تضعها هذه " العملة المزيفة" بالمجتمع أما انسيابيته وجريانه حتى التخوم " المقدرة له " [ديوجين].

في ملاحظة لبيبة لـ [دوركايم] حول مظاهر الغليان الجماعي سجل، وبحق، كيف ينتقل هذا الأخير بمعايشيه إلى عالم مختلف نوعيا عن ذاك الذي يعيشونه عادة وفي جومن الهذاء. هذاء مصدره - وهنا القيمة الأنثربولويجة لهذ الملاحظة - أن صور هذا العالم "الجديد" تتطابق، على ما فيها من جنوح وجموح، مع أشياء في الواقع المحسوس " [1].

يلتقي هذا الواقع الجامح والجانح مع واقع [بودريار] الفائق وكلاهما يشدد على أن المتخيل والصور التي تصدرعنه عبر ذلك الإبحار الأزلي في عوالمها ليس عبثا خالصا ولا خلوا من جدوى. قد تكون جدواه غير الجدوى المعهودة في عالم الإقتصاد والإنتاجية والعد والحساب غير أن جدواه الأخرى، جدواه الجمالية مؤكدة وبلا منازع. يتدخل المتخيل هنا لأجل تعديل هذا العالم تمديدا أو تقليصا ولأجل إزالة الجانب القبيح فيه، تجاعيده، قذاراته، ضعته، خسته، حقاراته في أجواء من الإسترخاء وبفضل مجازفات غير مكلفة بل ممتعة إذ تشبع في الإنسان الحاجة إلى استشراف المجهول وتحسس القصي والمتاخم والرائع. وقد عمدها [نوبرت إلياس] بالهيجان المعتدل وبؤرته هي تلك " التسليات الميمية". ومن جملتها التسلي بواسطة **الصور** وما تحركه في النفس من انفعالات خاصة وواشمة على غرار تلك الحاصلة في التواصل المعلوماتي. إن العواطف التي " تنفخ فيها الحياة في مثل هذه التسليات (خوف، إكراه، قلق، تعاطف، فكاهة، حب) مرتبطة كلها بالتجارب المعاشة في الحياة الواقعية ناقص المخاطر الملازمة لها في هذه الأخيرة " ؛ ويتابع قائلا: عواطف ذات ذبذبات مميزة مصحوبة بتلذذات كما يتم استعادة التوترات المعاشة بالعالم الواقعي والمشاعر التي أبعدها الروتين اليومي إلى الظل، ومنها الرياضة،اللعب، الرقص، الموسيقى، المسرح،

---

(1) E. Durkheim: Les formes elementaires , op cit , p /324.

القنص، الصيد، التلفزيون. وتنشط فيها كلها صنوف من الإزدواجية السلوكية. [1]

إن وفرة أشكال التماهي التي يمارسها المبحرون عبر " الجواذب " العديدة في الأنترنيت والحفلات التنكرية اليومية التي تكون فضاء لها قد تدفعنا إلى إعادة النظر حتى في مفهوم الإزدواجية السلوكية المتحدرة من أدبيات التحليل النفسي للقرن الماضي. فعلى شاكلة التشظي الزمني، نحن إزاء تشظي هوياتي وتنويع سلوكي يتجاوز بما لا يقاس الأنا وظلها، الذات ونسيخها أو الوجه والوجه الآخر. فقد أبانت التطورات الاجتماعية المتلاحقة الأخيرة، ومعظمها يتكئ على خدمات الصورة، ليس فقط عن قدرة الإنسان المعاصر على إتيان الإزدواجية المسلكية بل والحلول في شخوص ووضعيات ومواقف بعدد الصدف الموضوعية (أندري بروتون) التي تجود بها تسكعاته سواء في الشارع العام أو في ردهات ومتاهات الصورة المشاهدة التي تدخله في دردشات مع روادها. والعارض خالق لهويات أكثر من الثابت في ومضة دالة لأمين معلوف في " هوياته القاتلة"، إذ من الوارد أن يؤثر أشد التأثير على إحساسنا بالهوية حادث عارض، سعيد أو غير سعيد أكثر من أي انتماء إلى أي موروث حتى ولو عمر لقرون وقرون " [2].

الظاهر أن زمن الصورة، زمننا يدفع بالأحرى دفعا نحو هذا اللاأحد الذي سمى به الماكر [عوليس] شخص [سيكلوب] مباشرة بعد أن أعماه في كهفه ثم أطلق ساقيه للريح. وبذلك حرره حسب [سلوتردايك] من قبضة " الإتجاه البصري الأحادي للهوية " [3]. وهذا اللاأحد يعطيك حرية أن تكون أي أحد وهو ما يخلخل التصور

(1) N. Elias et dunning: Sport et civilisation op cit , pp/ 62 ,92, 107.

(2) من بحث دكتوراة تخصص أنثربولوجيا ثقافية تحت عنوان: التواصل في الحاضر مسجل بالسوربون 5 عام 1989. وللأسف، توصلنا به وقد سقط منه اسم صاحبه والإطلاع عليه ممكن في أرشيفات الجامعة المذكورة أو في مركز الدراسات حول الراهن واليومي. ونشير إلى أننا سنحيل عليه بتواتر فيما سيلي:

- La communication au présent sous la direction de M.MAFFESOLI , p / 62

- A.MAALOUF: Les identités meurtrières , opcit , p/ 17.

(3) Sloterdjick: Critique de la raison cynique ,paris Bourgeois,1987, p/ 83.

التقليدي للهوية والأنا المتماسكة الحرة والواعية ويضعها بالميزان.

وتوفر جواذب الويب فرصا ممتازة لهذا الإنزلاق نحو اللاأحد من خلال ما تنسجه بين المبحرين، المتحسسين من روابط عصية على الحد والعد سيما جاذب التراسل الخاص والمتقاطع حيث نكون إزاء " تفاعلات شتى تمكن المنخرط فيها من تعهدها والإستزادة منها مع تكثيفها أو القطع النهائي مع " انتماء " مزعج وتمطيط زمن الإنتماء الممتع. كما يتضح ذلك من خلال التراسل الغفل حيث التوظيف للمسافة المطلقة لأجل استيعاب إيقاع " الروح الشقيق". وكلها مناسبات يمارس فيها " المتجاذبون " بمقادير من الكثافة والإشتداد تنكرات متواترة للذات وجحودات بالأنا، أنا الواقع العياني ويقايضونها بنوى منحوتة ومنقوشة ومرممة على المقاس وحسب المرغوب. وهكذا ممارسات تسافر بأفكارنا نحو الدلالة القديمة لكلمة" بال BAL " بالفرنسية التي تعني " الحفلة الراقصة أو مرقص للرؤوس" وهي تتخفى وراء أقنعة المشاهير أو المغامير حتى. ولا بأس من الإشارة هنا في سياق اللعب على الكلمة أن أول جاذب تراسلي في الأنترنيت يحمل هذا الإسم الذي هو تلخيص للعبارة الفرنسية Boite Aux lettres (علبة الرسائل). وخصائصه حسب العارفين بالميدان تكمن في قدرته الخاصة على اجتذاب وأسر هواة اللقاءات السريعة والمنتقاة سواء كانوا من منتحلي النصوص أو من الشبكات الموازية بما فيها المهنية.

كما تنتحل النصوص تنتحل الشخوص والإنتحال في حد ذاته يتجاوز الزوج إلى المتعدد، ما يدل بالأحرى على طاقة فائضة ونوازع خلاقة وسعة بالخيال. وبكلمة، كل هذا "الجد الفائض " الذي تمارس فيه اللعبة اللامتناهية للتقمصات في أبهاء التواصل الأنترنيتي.

قام باحث من مركز الدراسات حول الراهن واليومي (CEAQ) برصد مظاهره ووضع الأصبع على أهمية الحرص على الإيقاع العضوي ومعايشة الإشتداد كما اللهاث وراء المتعة. ومن خصائص الأول ترك البياضات في الرسائل تتولى شحذ الخيال، خيال المتلقي وفتحه على جهوزية وحركية قصوى للأفكار والخواطر. والرسائل ذاتها، بصفتها إشارات وتصريحات وتلميحات، ترفع من وتيرة الإشتداد الوشيجي وتمهد للهيجان المعتدل للحواس. ويتوقف أمر استمرار الإتصال أو توقفه والمدة التي يستغرقها على هذا الإشتداد والكثافة التي قد تشارف أحيانا ذروتها. يماثل

الدخول في اتصال، ضمن التراسل المعلوماتي (الويبي)، ما يمكن تسميته بدفعة الإثارة يليها إرصانها عبر توظيف الحواس وتتوجها مرحلة الذروة التي يعقبها توقف أو استئناف الإتصال على ارض أخرى. وفي كل ذلك، لا بحث إلا عن المتعة التي باتت تأخذ مكان الحقيقة عند أجيال هذا العصر مقارنة مع التي سبقتها وتم تأطير أغلبها داخل الهم السياسي ووسواس تغيير العالم. فعلى غرار القصيدة عند [كولريدج] فإن الصورة عند هؤلاء ضرب من " تأليف يتعارض مع المؤلفات العلمية بجعله المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر(...) وعلى منوالها أيضا " ليست القصيدة التي قرأناها هي التي لها القوة الأصلية وتستحق اسم الشعر بل تلك التي نعود إليها بأعظم قدر من المتعة" [1].

يتعلق الأمر بإحساسات طافحة بالإمتلاء والإشباع ولوكانت عابرة، لحظية وعصية دائما على التفسير والتبرير والعقلنة. وذاك هو جوهر المتعة في التراسل المعلوماتي، فهي متحصلة في دقائق وثوانٍ. ولقد نجحت، وهنا بعض مفارقاتها، في إعادة متعة الكتابة إلى الكثيرين من المتراسلين بعد اعترافهم بافتقادهم لها بالنظر إلى طقوسياتها الصارمة. ذلك أن القراءة والكتابة ترتبطان بتعود صعب على ظروف العزلة والفتور والصمت. ومرجع هذا الشغف الجديد بالكتابة هو أن لغة التراسل المعلوماتي حرر هؤلاء من قيود وقواعد اللغة " الصحيحة " كما تتداول بالكتب والمدارس. فقد اعترف العديد منهم من المولعين بالإبحار عبر جواذب الويب بأنهم تصالحوا مع الكتابة لأنها تحررت في هذه الفضاءات من قيودها المعهودة. لقد تخلصوا من الكتابة النظامية واتجهوا بكل كيانهم إلى " الأصل"، إلى الكتابة بالحواس وللحواس وهي كتابة جديدة - قديمة باتت تأخذ مكانها بالتدريج بين الكتابة العامة والذات. إنها تنتصب شامخة ورشيقة في التصريح - البوح للآخر وانصهار الأصوات وتترك دائما أثرا لقصة واشمة وموشومة، قصة هي عبارة عن تاريخ صغير [2] تحدث وقائعه المبتذلة على هامش التاريخ الكبير الذي لا يخلو من ادعائية. وهذه الكتابة هي واحدة من

(1) كولريدج: سيرة أدبية، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف مصر، 1971، ص ص/ 249 وص/ 16.

(2) La communication au présent , op cit p/ 62.

ثمرات " التوافق التواصلي " بل هي مصدر توافقات المتراسلين - المدردشين يضعونها في متناول عموم الناس عسى أن تعلمهم كيف يمارسون توافقات اجتماعية موازية مع بعضهم البعض في الحياة العادية.

يتعلق الأمر بكتابة متسيدة، تمارس من خلالها سيادة مؤقتة على الذات ومآلها وتتيح أخذ زمام الذات ولو إلى حين. ومن مظاهرها ما قاله أحدهم: أبدأ بما أريد ثم أغربل بسرعة كبيرة لأصل إلى ما أريده فعلا. ولأنني واثق (ثقة حدس بطبيعة الحال) بأنني سأقع على " فريستي " (محاوري،روحي الشقيقة) وأجد متعتي بأدغال الشبكة العنكبوتية فإنني لا أهتم إلا بنفسي حتى أجد لها ما يناسبها هنا والآن (...) وفي الرسالة المجهولة الهوية تتبدى الكتابة المتسيدة في كل وضوحها. فسواء تم إرسالها أو التواصل بها فإنها " تجمع بين الجاذبية والقلق فضلا عن استنفارها للحواس " [1].

وكما أن للإرسالية الرابطة إيقاعها فلها أسلوبها. وأسلوب الكتابة في التراسل المعلوماتي تميزه الكلمة المغموسة في لغة الحواس والأحاسيس التي تبث فيها دبيب الروح. الجميع في أبهائها متساوون، الكل ينطلق من " صفره " الخاص. صفر الحاضر وصفر الكتابة في حدود ما يسمح به حيز الشاشة ويستنفد الإتصال - الصلة نفسه فيها داخل بؤرة الآني الدافع للماضي والمستقبل نحو هوامش التجاهل واللا اكتراث.

هذه "الكتابة المتسيدة " أقرب أسلوبيا من صنف الكلام المتداول. إنها تتماهى مع الكلمة المنطوقة التي يتردد صداها في كل مكان بالمجتمع العادي بل وتحدث رجة في اللغات المكتوبة المنضبطة لقواعدها كما تفعل الشيء نفسه تلك اللغات " المخترعة " المتداولة في أوساط الشلل الشبابية والرسائل الإشهارية والكتابات التي لا تنمحي على الجدران (الكرافيتي) أو اللغة المعلوماتية المرموزة. وبكلمة في كل تلك العوالم اللغوية التي تستحث " مشاركة زائدة".

و كمثال على هذا التهييج الذي ينتاب حروف الكتابة كلما انتقل المبحر من جاذب لآخر وبخاصة من الحوار الثنائي إلى رحاب الفوروم حيث تتكاثر الأصوات، تضخم حركة الكتابة مصحوبة بهياج عضوي وشدة بالنبض وحماسة ووقاحات أيضا صادرة كلها عن المستعملين - المتحاورين. ولا تفسير لذلك إلا رغبتهم في التشديد

---

(1) ibidem: p/28 ; p/ 53.

على الحضور داخل الجماعة وتكثيف التبادلات في أتون أجواء إيروسية بامتياز " [1].

تستنفد العبارة المجازية للمتاهة كل دلالات الأنسية المعاشة حتى أدق التفاصيل في الإبحار المعلوماتي أو في " سياحة السباحة". هناك حيث تسيح الكلمة والعاطفة والخاطر والحواس في رحلات وسفريات حتى وإن كانت لها بدايات فنهاياتها عصية على الترقب. فالمبحرون " متحسسون، متلمسون ومتلونون " [2] وهو ما يعني حضور هذا الجانب المتردد وغير الواثق من نفسه زيادة مشفوعا بنكهة البحث عن المغامرة اللصيقة بكل تيه استئناسي. هذه الرحلات والسفريات الإفتراضية ولكن المعاشة كحقيقة ذاتية وجماعية، تختصر بواسطة أحدث تقنيات التواصل الرغبة المتأصلة للإنسان في التيهان والسير على" غير هدى" ومعانقة آفاق غير مرتادة ومعايشة تجارب غير مسبوقة. وفي هذا الجانب لوحده فإنها تتولى، بلا منازع، إشباع واحد من أرسخ النوازع الأنثربولوجية في الإنسان: نزوع التيه وما يلتحم به من دهشة الإكتشاف والولع بالحاضر وتحسس مجاهيل الآت المعجون وفق المرغوب.

فانطازيات معاصرة تؤصل، على طريقتها (طرقها)، الجوهري في كل فانطازيا أي الإنهمام باستحضار الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها (رسائل الكندي، 167/1). وهو ما يضفي على الإبحار المعلوماتي عبر الصورة وتوسطها مشفوعة بالكلمة " المتوافقة " والمتحررة إلى أقصى حد من زوائد المعنى ومواضعات اللغة المقعدة الزائفة مسحات من الحرية نسبها قبل ذلك بكثير صاحب " آراء أهل المدينة الفاضلة " إلى التخيل وجعلها وقفا عليه. " فالتخيل يقوى على أن يتصور نفس الشيء بأشكال وهيئات كثيرة ومختلفة بل يتجاوز ذلك ويعيد تشكيل صور المحسوسات على أي نحو يريد، فيفرد بعضها عن بعض ويركب بعضها مع بعض في تركيبات مختلفة يتفق مع بعضها أن تكون موافقة لما حس وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس". [3]

يمارس هذا المزج الخلاق بين المحسوس وما يجاوزه والمحسوس المعاد إنتاجه (المخدوم) في مصفاة المخيلة من خلال إثباتات للذات متناهية في الصغر

(1) ibidem: p/55.

(2) ibidem: p/30.

(3) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، دار العراق، بيروت 1955، ص/ 53.

واختراقات صبورة للجدار السميك الرامز لإكراهات العيش. فمتاهات الأنسية، على ما فيها من إحساس بضياع واجترار للمجال شأنها في ذلك شأن كل متاهة، هي متاهات مخلصة (من الخلاص) من قبضة المسالك المعلومة داخل اليومي المسيج بشتى أنواع التقنينات واليقينيات. وهي بذلك لا تعدو أن تحين وتجسد، ضمن هذه التفاعلات الوافرة بفضاءات الأنترنيت والتوحدات مع الصوت والصورة والعلامة، تلك الطبيعة الخلاقة المنسوبة إلى الخيال في بعض الإشراقات الفلسفية سواء تجلى بالشعر أو الفن أو الإبداع التقاني.فهو حسب [باشلار] تجلي من تجليات حرية الفكر، هو قدرة واقتدار إيجابي. ذلك أنه " يسمح بالذهاب أبعد من المعطى والتفكير في الماضي والغائب والمستقبل والممكن "[1]. ويقدم التراسل المعلوماتي لوحده مثالا ضاجا عن هذا الفضاء حيث " كل شيء مباح وكل شيء ممكن. ننطلق فيه من الصفر ثم نصعد فى هيئة سهم نحو الأعالي ثم ننزل كيفما عن لنا مقتفين أي اتجاه نريد، سالكين أي شعب من الشعاب نهوى مستفيدين في ذلك من الغياب المطلق للضغوطات التقليدية وعمليات استراق السمع والنظر. في مثل هذا الفضاء، ممارستان كبيرتان يكون الإقبال عليهما برحابة صدر وسعة خاطر: المبادرة (المبادأة) والحب "[2].

سبق لـ [هنري كوربان] أن أشار إلى تفوق ما أسماه Le monde imaginal (عالم الصورة ومرفقاتها) وشدد فيه على خصوبة التلاقي الحاصل عند ملتقى المتخيل بين الحسي والمحسوس والمعقول. ولم يتردد في وصفه بالبرزخي وهو أصلا كلمة فارسية دالة تباعا على طيف الشاشة ECRAN والحد الفاصل بين زمنين وعالمين. ومن إنجازاته الباهرة " نزع الطابع المادي عن الأشكال الحسية وتقديم المعقولات في صور واهبا إياها وجها وبعدا (Dimension) "[3].

هو ذا في عبارات موجزة جوهر التسيد الاجتماعي والإقتدار الأنطولوجي الذي يمارسه في كل وقت وحين عموم المبحرين وهم يتنقلون بين الجواذب

---

(1) in La pratique de la philosophie , op cit , p/ 215.

(2) La communication , op cit p /13.

(3) Henri CORBIN: Corps spirituel et terre celeste ; Paris , Brechet / chastel , 2 ème Edition 1979.

المختلفة. هذه التي لا تكف عن جذبهم، جرهم الذي يتحول إلى انجرارهم باتجاه الحلول في " أجسام مروحنة " وفي " أرض سماوية " حسب العبارة البليغة لكوربان.

3) مسافر زاده الخيال:

في الإبحار عبر عوالم الشبكة العنكبوتية سفريات في أبهاء الصورة والكلمة المخصوصة والرسالة المشفرة وعلامات شتى يتعرف من خلالها رواد هذه الفضاءات على بعضهم البعض. سفريات افتراضية ترحل عبر الحواس والأحاسيس وارتجافات الجسد إلى عوالم مرغوبة أو مرهوبة، جذابة أو منفرة أو موغلة إلى هذه الدرجة أو تلك في الشذوذ عن القاعدة. ولكنها في الحالات جميعها تحقق للمبحر ما تحققه كل سفرية مجالية أو متخيلة من إشباعات خاصة. ومن هذه تلك التماهيات وأشكال الحلول في ذوات أخرى قائمة أساسا على صرح التعاطف واستكمال الحلقات المفقودة في الأنا اعتمادا على الآخرين. لا شك أن ساعات الحياة في مثل هذه السفريات تتحول إلى " أجنحة ترفرف في الفضاء متنقلة من ذات إلى ذات " حكمتها المتأصلة في ذلك، وعلى منوال كل السياحات البشرية، هي كل من يقيد سلوكه وتصرفه بقيود الفلسفة والتقليد إنما يحبس طائر نفسه الغريد في قفص واحد". [1]

"فطائر النفس الغريد " لا يجد نفسه إلا في السفرية وتقدم الإبحارات الويبية والتسكع عبر القنوات الفضائية في أيامنا فرصا ممتازة ومتواترة وبأقل التكاليف واقتصاد في الجهد الحركي لعموم المتنفضين سرا أو علنا على " سبي المكان". سبي مطبوع عن آخره بقيود ومواضعات لا تطيقها إلى ما لا نهاية هذه الأرواح المتوترة والأجساد المتوثبة والعقول الغليانة لشبيبة العصر. تلك الأرواح اللاهثة وراء هـذه " الأقاليم القائمة الذات " حسب [شوتز]، " أقاليم بدلالاتها الخاصة وأشكال ثرة للواقع الاجتماعي لها أسلوبها " المعرفي " الخاص يتمظهر في توتر للوعي وهيمنة التلقائية والتجربة النوعية للأنا والأنسية فضلا عن زمانية خاصة على النقيض تماما من زمانية الشغل".

بالمقابل، يوفر التنقل بين مدخلات ومخرجات الجواذب للمتراسل كما

(1) جبران خليل جبران: النبي، منشورات دار الشباب، بيروت 2000 ص ص 91/90.

المتسكع الفضائي " ذلك الزواج المتعدد بأكثر من جاذب أو قناة داخل زمن تقاربي، تزامني أو تعاقبي " وما يوفره ذلك كله من " تبديل مستمر للأقنعة". فبعد التراسل أو المهاتفة، ينتقل المستعمل إلى الوشم بالنقش على الجدار الإلكتروني وبعده يدخل إلى صالون التفاعل مع آخرين. وإذا حن إلى الكثافة والحميمية شد الرحال إلى الفوروم الخاص بحثا عن لقاءات خاطفة بالمدينة، هناك حيث تنطلق قصة أخرى من " لحم ودم وشحم". [1]

لكن بجانب هذه التماهيات المحررة من ربقة الشخصية النمطية والدور المكرور، والتي هي من مكونات الحلم، ثمة أحلام يقظة يلاحقها المسافرون والمبحرون منهم ملاحقة الباحث عن سر غال أو كنز ثمين. أحلام يقظة باتت لها الغلبة في المجتمع وتوازن أحلام المنام وأحلام الطوبى الكبيرة القائمة على إرادة تعديل العالم أو إصلاحه وحتى تغييره والتي تراجعت كلها لفائدة الأولى. فالصورة كانت على الدوام " من التصويرات الشعبية إلى الرسوم المتحركة ملجأ، ملاذا وطريقة في ممارسة الإنشقاق والتعبير عن الصورة المتجددة الباحثة عن المجتمع الكامل (والإنسان الكامل) أو على الأقل مجتمع يخف فيه ثقل الإكراه والواجب". وفي قلب الصورة، ينحفر الإفلات الجميل القاذف بك دوما إلى " خارج" يفترض أنه افضل. الـ"هناك " يعاش مكبرا في لحظات قد تكون في الحقب السياسية ممثلة بالإنتفاض أو الثورة أو التغييرات ذات الأهمية. وفي حالات " الإستقرار" الاجتماعي يعاش بالسينما والرسوم المتحركة والإشهار والإحساس الطاغي بالإنتماء إلى ثقافة " بيت".

فأحلام اليقظة يمكن معايشتها هنا والآن من خلال كل هذا الدفق من الصور الذي يصدر عن وسائط الإعلام السمعي - البصري من تلفزيون وفيديو ومقاهي الأنترنيت مساهمة بذلك في تجسيم يوتوبيات أيامنا. تجسيم بات يحرر الفاعلين - المنفعلين الاجتماعيين من سذاجة الإعتقاد في طوبى الخلاص السياسي ومن الإكتراث أيضا بما يمكن لأحلام المنام أن تدل عليه وترمز إليه. وكم هو موحٍ في هذا المنحى عدم الكف عن استحضار هذه الصورة المجازية للمرآة المعتمة في التلمود بحسبانها

---

(1) A.Schutz: Le chercheur et le quotidien , Meridiens Klincksieck ; 1987 , pp/132 - 133 .

Et La communication au présent , op cit p/45.

معادلا للصورة في عصرنا، الصورة بصفتها حفرة بلا قاع وشمسا سوداء قادرة على الإصابة بالعمى وترمز في المتخيل اللاهوتي اليهودي - وهنا حمولتها الأنثربولوجية - إلى " الإنتظار الطافح بالأمل". [1]

إن الأحلام التي تراود عشير الصور هي عماد واقع ثالث كما صوره [ديك]،" واقع واقع ما بين زمنين: إيديوس كوسموس وهو عالم الأحلام الخاصة والفردية وكوانوس كوسموس وهو عالم الأحلام المتقاسمة". [2]

في الأحلام الأولى يشبع المسافر، أيا كان سفره سيما المسافر الإفتراضي، متطلبات متخيلة حتى الشبع وفي الثانية، يعيش أنسية المتاهة بحضرة الآخرين ومشاركاتهم وقيمهم المضافة. ويتولى الإعلام الآلي في شقه الوردي الإضطلاع بهذا الجانب الحلمي في تقاطع بين البواعث الداخلية للرغبة ومثيلاتها الخارجية. ومن جملة الأشكال التي يتخذها هذا الذي دعاه أحدهم" بالقذف في لجة الإستيهام الإيروطيقي المتولد عن هذه الصورة أو تلك أو الآتي من هذا المحاور (ة) أو ذاك (صوته، غنجه، عباراته المنتقاة، طريقته في إلقاء الشبكة على الطريدة...) ثم الإخراج المسرحي لإرادة السلطة والتحكم عبر اللجوء إلى آليات من قبيل الشائعة، الإبدال، التوحد أو التظاهر بالبحث عن الخضوع. تليه، لا في زمن المعايشة بل فقط في الترتيب، متعة استعمال الآلة - المتاهة. هذه التي تضع، حسب أحد المتراسلين، "رهن إشارتي عالما جديدا والوقوع في أسر واحد أو أكثر من مستعمليها في لحظة ما".

إخضاعات وخضوعات ممسرحة، تسيدات وامتثالات،رعشات افتراضية يختلط فيها التماهي بالحلم والحلم بالواقع والواقع بالواقع الفائق ؛ وبكلمة كل ما كان ينبغي على الواقع العياني أن يكونه لولا نصيب القبح الغالب على العالم. من هنا هذا اللجوء "الثأري" إلى مداورة المواضعات الاجتماعية والتحايل الأقصى على حضورها الجاثم كلما تجاسرت على التشويش على المتعة المتحصلة وعرقلة الإختيار المتسيد بين حشد من الممكنات - المسارات ومنها الإحتماء باللغة الأخرى، اللغة المشفرة،

(1) M. MAFFESOLI: La contemplation , op cit , pp/ 122 - 123.

(2) في حوار مع سكوت أبل وبريكس (1977) تجده في:
Hélène Collon: Regards sur Philip Dick , le kaleidoscope , Amiens ; ancrage , 1992 , p/90.

اللغة النابضة بالحياة".[1]

إن صورتنا هنا لا تنزاح كثيرا عن تلك الصورة الأخرى التي أسست لفن الشعر وخصها [أرسطو] بمديحه المحجوب بالكاد معتبرا إياها " فنا للممكن" و" المحتمل " و" المحتمل بالضرورة". إفتراضيتها واندغامها في هذه الموجودات بالقوة يجعل المشاركين في تمليها وتقاسمها لهنيهات أو ضمن طقوسيات منتظمة لا يحملونها على محمل الجد ويخلصونها من الإطلاقية ويعتبرونها مثالا سامقا عن النسبي والقابل للتشكل إلى ما لا نهاية له من الأوجه واجتراح ما لا حد له من المسارات والمسالك. وهنا مكمن خاصيتها المواربة والمداورة التي تثير في المرسل كما المتلقي هذا الذي دعاه [الفخر الرازي] في عبارة مسكوكة ذات الوجاهة العابرة لأزمنة وأمكنة الصورة بالدغدغة النفسية. مناط تميز الصورة المجازية (والصور المتناسلة عنها) قائم في عدم حملها المتلقي نحو الغرض مباشرة بل تنحرف عنه وتحوم حوله بأنواع من التمويه حتى تثير شوقه وتحرك فضوله فيقبل عليها... ويتيح ناتج هذه العملية الدهشة السارة والمفاجأة الممتعة وبكلمة الدغدغة النفسية [2].

يدرك مطارد الصور، وهو في معمعان أحلام فردية (خاصة) أو متقاسمة، أنه بصدد دغدغات نفسية، مداعبات وملاعبات لأفق التمني غير أن ذلك لا يمنعه من أن يهبها كل كيانه وحماسته. يتواجد في دائرة النسبي بامتياز، هذه التي تدفعه إلى أن يدفع باسقاطاته وتوحداته المتعددة مع أشكال الصورة - أيا كان الموقف الأخلاقي المسبق إزاءها - إلى حدودها القصوى باحثا عن هذه المتعة القصوى أيضا. متعة لا تتحصل إلا لمن سعى إلى ارتياد " أشياء غير معروفة ولا مسبوقة ولا معهودة لعل النفس تجد فيها ما يشبع فضولها. وهو في هذه الحالة صانع للشيء ومقبل عليه. وفي إقباله عليه يتبين أشياء من صميم حاجياته كما هو حال الغناء تماما "إذ يرتد إلى شيء يشكل على النفس فتخرجه ألحانا لعلها بذلك تتعرف عليه وتتفهمه حرصا على معرفة غامضها وشوقا إلى استفتاح منغلقها " (كشاجم: أدب النديم، ص 20).

---

(1) La communication , opcit ; pp 48 /52.

(2) الفخر الرازي: المحصول في علم الأصول، تحقيق طه جابر فياض العلواني، رسالة دكتوراة مخطوطة، كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر، أكتوبر 1972، 251/1 - 252.

وفي هذه الناحية، يتأكد مرة أخرى إلى أي حد يلعب الخيال، بمختلف تجلياته، دورا حاسما في الكشف عن المخبوء والمتفتق وكل ما لم يجد بعد تسميته أو بالأحرى تسمية تليق به. وأمام احتباس اللغة النظامية والمفردات العرفية فمسارب الخيال وحدها تفي بذلك ممثلة في عوالم الصور و" لغة المطلق " التليدة ممثلة في التلاحين حيث المنتوج الفني بحمولاته التخييلية يضطلع بالأدوار نفسها التي يمكن للغيرية الأنثربولوجية ان تتولاها في أسيقة أخرى. وقد سجل كاتب نظرية الأدب معطى هاما في هذا المنحى مؤداه أن " الإستعارة بصفتها انزياحا جماليا عن الواقع كانت ولا زالت تشبع هذه النوازع الإنسانية إلى عوالم أخرى وآفاق نوعية وتخوم قصية تماما كما تفعل كل تجليات ومنجزات" الخيال الإستشرافي " الشامل في أيامنا لكل ما له صلة بالخيال الموغل كالخيال العلمي والسياسي. بل إن الإستعارة حاملة وناقلة لتوحدات وتقمصات لا يستهان بها في حياة ونتاج أصحابها من شعراء وعموم مبدعين. فالتعبيرالإستعاري قائم على درجة من درجات التقمص الوجداني الذي تمتد فيه مشاعر الشاعر (بصفتها منتجات خيالية أو واقعية مغربلة في مصفاة المخيلة) إلى كائنات الحياة من حوله فيلتحم بها ويتأملها كما لوكانت هي ذاته ويلغي من حسابه الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع". وتترتب عن تلك الحقيقة الأنطولوجية نتيجة ابستمولوجية ذات أهمية نوعية وهي " أن الإستعارة على العموم (بوصفها تكثيفا للمتخيل الأدبي) لا تعتد كثيرا بالتمايز والوضوح المنطقيين ولا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الضيقة بمقدار اعتمادها على تفاعل الدلالات الذي هو انعكاس لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها". [1]

إن انمحاء الحدود الطبيعية أو المعهودة والتحام الدلالات هو ما يجعل من عالم الصور، من الذهنية إلى المرئية مرورا بالتصاوير الشعبية والمجسمات والأوثان، فضاء ممتازا للنسبي ووبوابة نحو تيه المعنى والتخفف من أرطال الأحكام المسبقة والعوائد المجترة وأشكال من انسداد الأفق اللصيقة بذلك كله. من هنا، هذه الحالات من التوحد الوجداني بله الصوفي والمتعة الخالصة والأحلام المعاشة كترياقات فعالة

(1) René welleck and Austin Warren: Theory of litterature.

عن جابر عصفور: ص/ 205.

ضد الرتابة المعممة التي يقدم عنها الإكراه الممأسس تلك الصورة المكتملة المميتة والماحقة.

على الخط نفسه، ينسب [بوركوس] إلى الصورة الشعرية حصرا وعموم الصور الباسطة للأشياء بمقادير من الشاعرية مؤكدة، قدرتها على حمل المتفاعلين معها من منتجين ومتلقين ومتحلقين على معايشة واقع آخر " ما كان ممكنا لهم أن يعايشوه إلا بها. إذ تعطيهم فرصة نادرة للنظر إلى أشيـاء مغايرة بكيفية مغايرة أيضا". أما اللغة في هذا السياق فتكف عن قول الأشياء " لتقول نفسها وتسبغ واقعية على العصي على القول". فهي هنا مدعومة بالصور النافخة للحركية في الكلمات والعودة بها إلى وظيفتها التخييلية عاملة على " تشييد عوالم فنية تثير في النفس خيالات التحرر من الواقع وتجاوزه". لكن حذار من أن يفهم ذلك على أنه ذريعة للهروب من الواقع وتعويضه بآخر بل هو طريقة جمالية " في فهمه وإكماله وتجميله كما وإعادة ثقة الإنسان فيه". وفي هذا كله "الخيال وحده كفيل بتحقيق ذلك".[1]

لكن رب قائل يقول: إن هذه الملاحظات قد لا تبرح الدائرة الأدبية على سعتها. وهنا نستحضر هذا الذي عاينه بحث " التواصل في الحاضر " من خلال التفاعل الفردي والجماعي مع الصور التيليماتيقية وجواذب التراسل بواسطة الويب انطلاقا من استعمالات الأنترنتيين لجاذب الشبكة المتخصصة في الإستبارات ذات الطبيعة الفتانة، الأخاذة والخادعة أيضا أي المواربة بالدرجة الأولى. ومن سماته الفارقة " غلبة الإفتتان، الغواية، الإستمالة بحسبانها آليات في إنشاء عالم موازٍ، عالم رمزي، ممسرح وأسطوري. ومناط الخداع فيه ينزاح عن دلالته الأخلاقية الضيقة والمتداولة إذ يتبدى " كلعب وتفنن في تقديم الأوجه الأخرى للحقيقة مقابل تنسيب الحقيقة الاجتماعية الممأسسة بقوة القانون".[2]

وحيث أن منطق الاقتصاد السياسي قائم أساسا على الكدح اليومي وتراكم

---

(1) J. Bourgos: Pour une poétique de l'imaginaire , ed Seuil , Paris , 1982 , p /12 .

voir aussi:

G - BACHELARD: l'eau et les rêves p /49 et: les rêves et les songes p /286.

(2)؟ La communication , op cit , p/ 15.

الإنتاجية والإتجاه صوب غاية لأجل تحقيقها على الأرض حتى يكون اليوم أحسن من الأمس والغد أفضل من اليوم ضمن خط تصاعدي لا مجال فيه للمسارات اللولبية، فلا يمكن أن يكون إلا على النقيض من المنطق" الآخر". ذاك الذي يجعل من مداعبة ومراودة الصورة ما هي إياه بالقوة وبالفعل أي لعب واسترخاء وتفنن مع ما يصحب ذلك من تقديم وبسط الوجوه الأخرى لما هو حقيقي وبالتالي تنسيب ما يراد له أن يكون حقيقة اجتماعية ليكون حقائقا. هكذا بصيغة الجمع ودون ألف ولام التعريف القمرية.

والحال أن هذه يشهد لها في جميع الثقافات والحضارات بالوقوف سدا منيعا في وجه كل أشكال الدوغمائية والإنزلاقات الإيديولوجية والعقدية. دوغمائيات وانزلاقات في رصيدها عدة " نقاط تثبيت مرضية " تفرغ فيها كل شحناتها الزائدة من الكراهية والتحوط وسوء الظن، ولا غرابة إذا كانت الصورة واحدة من هذه النقاط المثيرة لأعصابها. تدفع بها في أحايين كثيرة إلى تخوم النرفزة المثيرة للشفقة الاجتماعية.

من المجال الأدبي إلى دوائر الإنسان العادي وإلى أوساط العلماء والمتخصصين، تتأكد هذه الحقيقة تأكيدات متفاوتة. فعلى ما عرف عن [باشلار] مثلا من صرامة علمية وهوس معلوم بالعوائق والقطائع وملاحقة الحقيقي في الخفي فإنه كرس نصيبا من جهده العلمي للإعتراف لكل هذه العوالم العابرة والفلتانة المتمثلة في الأحلام والصور الشاعرية والمجاز والإستعارة بما تمتاز به عن غيرها دون أن يستطيع " العقل العلمي" مجاراتها فيه. في هذا السياق تندرج محاولاته حول أحلام اليقظة والرمزية الأنطولوجية والأنثربولوجية للعناصر الأربعة (الماء، الهواء، التراب والنار) فضلا عن الرياح. ويشدنا، بخاصة، ضمن مفاهيمه المصاغة حول هذه الموضوعات حديثه عن " الفيزياء الحالمة". يكثف هذا المفهوم مفارقة قوية لجمعه بين طرفين قصيين: هناك من جهة كل ما يمت بصلة لعالم الأجسام الكبيرة والمتناهية في الصغر ومن جهة أخرى عالم " اللامجسم"القابل لتجسيمات وتمثيلات وتشكيلات عدة كما نجده مكثفا في الأحلام. وأهم من ذلك أنه جعل هذا " اللامجسم مناط تميز منطق الصورة عن منطق العقلانية والعلم. ذلك أنه قائم، بنظره، على إيقاع جدلي متناغم العناصر والدلالات ومتنامي الحركات الإيحائية" وبالدرجة الأولى لكونه "

منفتحاً على هذا المفهوم المثير " للفيزياء الحالمة".

مما لا شك فيه أن " الأحلام الفيزيائية " تبدأ عملها عندما تفرغ الفيزياء المادية، فيزياء الأجسام والجسيمات من تجاربها المختبرية أي في تلك النقطة بالضبط التي يتبدى فيها قصورها وعجزها عن الإيغال في الطبقات الجيولوجية للتركيبة البشرية الأعمق والتركيبة الأغور لعناصر المادة التي يتشكل منها كل جسم أي جوانب الشاعرية فيها.

ولقد خصت الباشلارية هذه النقلة بمفهومين هما: البانكاليزم Pancalisme والشعرعن بعد Télépoésie تعبيرا عن جوانبها المحمودة عند كل عالم ومتخصص ينتقل من موضوعه الضيق كمادة مختبرية قابلة للتجريب إلى فضاء للتأمل والتملي والتوحد أيضا. وفي ذلك درس أيما درس لعموم المتخصصين المتحصنين بمتاريسهم " العلمية". وتقصد الباشلارية بالبانكاليزم ذلك النزوع إلى تحويل كل تأمل (بمافيه المتوسل بحاسة الإبصار) إلى إثبات جمالي للكون.أما الثاني فكفيل بتحويل القصيدة المقروءة إلى نص حميمي، عميق وخصب بفضل كونية عناصرالمادة الأربعة وقوتها الحلمية [1].

لايخامرنا شك في أن هذا البانكاليزم والتليبوتيقا ما عادت تخص اليوم المجال الضيق للعلم المتخصص والعلماء المختبريين والميدانيين بل باتت من نصيب الإنسان في حياته اليومية. إذ لا تفوته فرصة سانحة في زحمة التدافع المعيشي إلا واقتنصها لممارسة هذه الشرودات الإسطيطيقية نحو العوالم الموازية وتحسس الرابطة الأعمق الجامعة بين عناصر الكون المادية والرمزية من خلال ما تعرض عليه وعلى " عينه المندهشة " تلك الدفعات المتتالية من الصور المنبعثة هنا وهناك. يمارس من خلال ذلك، بوعي أو بدونه، هذا الذي عمده [هيبوليت] برومانسية الذكاء في معرض مقاربته للشق الممتدح للاعقلي في نتاج [باشلار] حيث العلم والقصيدة قاب قوسين أو أدنى من التصالح بله التمازج فتصير الرياضيات بموجب ذلك " قصيدة

(1) G. BACHELARD: L'eau et les songes: Essais sur l'imagination du Mouvement , 1944 et: Jean claude Maroglin: Bachelard , ecrivains de toujours , Seuil ; 1977 ; p/ 16.

للفكروالمجازات رياضيات للغة". [1]

و" شهد شاهد من أهلها " هي العبارة المناسبة لوصف هذا الإقرار الباشلاري بالأهمية النوعية للجوانب الحلمية في كل معرفة تظل مهيضة الجناح، حسيرة النظر إن هي اقتصرت على ما ترفدها به الحواس أو على ما يصدر عن بداهات العقل " الفطري" المفترض أو التجريبي.

فالتقدم على درب الإنعتاق وإطلاق الطاقة الإنسانية من عقالها وتركها تسيرعلى هدى وعلى غير هدى هو الكفيل بتوفير أقصى درجات الحرية التي تداعب مخيلة الإنسان هنا والآن. وشرط تحقق ذلك هو إمعان الصورة في الإبتعاد عن الواقع الموضوعي وتشييد عوالم فنية تثير في النفس خيالات التحرر من الواقع وتجاوزه لا هروبا منه بل لإكماله وتجميله لأنه ليس كذلك بالضرورة في واقع الحال. وهذا هو جوهر الحلم الاجتماعي في كل مكان. حلم، وخارج كل معيرة وتخليق خارجين عن منطقه الداخلي، ينهض بترميم أعطاب الكائن والتجاوب مع حاجاته العاثرة والأخذ بيده لمواصلة المسير. في ذات المنحى ومن داخل الإيستيمي البلاغي العربي، يؤكد [القرطاجني] المعروف برؤاه النافذة وحدوسه السابقة على زمانه من بين جماعة البلاغيين، هذه الأهمية الخاصة الطابعة بميسمها للصور الذهنية " من حيث دلالتها على ما هو خارج الذهن " وكذا أهمية حصول التطابق بين ما أسماه " الصورة في الأذهان والأشياء في الأعيان".[2] من المؤكد أن الأمر لا يتعلق حتما بتطابق الثانية مع الأولى لن يكون أكثر من محض انعكاس آلي ومرآوي لواقعية فجة ومباشرة. لكن ما دمنا بصدد صور ذهنية فالأحرى أن تطوع الأولى الثانية إلى أن تقترب أو تتماهى حتى مع أفق توقع المتمثل لهكذا صور (المتصور). ولئن كانت للصور الحاصلة في الأعيان سبقا زمنيا فإن لتلك الحاصلة في الأذهان سبقا أنطولوجيا وحدوسيا أكثر تعبيرا عن ممكنات الحرية والتشكل التي يتوق إليها الإنسان فردا أو عضوا داخل جماعة قدر [3]. وهذا السبق الأنطولوجي الذي ينطوي على فقدانات وحرمانات باحثة عن

---

(1) ibidem p/ 13.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية، مذكور ص / 11.

(3) نساير [الشريف الرضي] في هذا التمييز بين سبق واقعي للصور الحاصلة للأعيان مقابل سبق
=

إشباعات وامتلاءات وانطلاقات كفيلة بتحقيق هذه النقلة الإنسانية من وضع مضجر، مخصي وكابت إلى وضع بهيج، جاذب ومرغوب تتحقق فيه إثباتات الكائن Affirmations. نقلة تتحسس مواقعها ولا يرتاح فيها الكائن ولو مؤقتا حتى يجدها أو يجد بعضا منها. وما أشبهها فعلا بهذه المفاعيل العجائبية للعبارة المجازية على نفسية المتلقي السامع بالأمس كما المبصر اليوم من " حتى أنه ليسمح بها البخيل ويشجع بها الجبان ويحكم بها الطائش المتسرع ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا قطع ذلك الكلام أفاق " ؛ فذلك " يؤثر في المتلقي ويثيره ويؤدي به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل التلقي ويغشاه ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه".[1]

إن النقلة الأنطولوجية التي تحققها الصور من حال إلى حال هي في أساس هذه الدفعة الحيوية باتجاه الحلحلة الإنسانية للأوضاع والأفكار والعقول. لذلك، لا عجب إذا كانت الصورة في أصل كل التحريكات الكبيرة والنوعية في المجتمعات أو أقل نوعية وضجيجا منذ بلاغة الخطبة السياسية الآسرة إلى الجاذبية المميزة للوصلة الإشهارية أو الإعلان التجاري أو الحوانيت الإيروطيقية المؤثثة لمداخلها بما لا يقاوم من الصور والمشخصات المدغدغة للجزء السفلي لكل محدق عابر.إذ تنجح حسب [أرسطو] في المزاوجة بين اللغة ورشاقة التعبير أسوة بما يحدث في الخطابة

=

أنطولوجي لمثيلاتها الحاصلة في الأذهان بمناسبة حديثه عن خصوصية الإستعارة: << ففي كل استعارة، نكون أمام نوعين من المعنى: المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. أما الأول فهو سابق في الوجود لا في الرتبة والثاني هو بمثابة وجه من أوجه الدلالة على الأول وطريقة خاصة من طرق تقديمه وإحداث خصوصية فيه >>. ونتحفظ على نعت الحقيقي هكذا بإطلاق المسحوب على المعنى الأول.

يراجع: الشريف الرضي: تلخيص البيان في مجازات القرآن: تحقيق محمد عبد الغني حسن، عيسى الحلبي، القاهرة 1955، ص ص 322 /323.

(1) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، 1952 - 1962 ص 11/1 وكذلك.

- عبد القاهر: أسرار البلاغة، مذكور آنفا، ص/ 317.

حيث "الإستعارة والتعبيرات الرشيقة تضع الشيء نصب الأعين " لا بمحاذاتها.

توضع حقانية من عدم حقانية كرنفال الصور الحلوة، الأخاذة (تأخذنا إلى عوالم أخرى) والمستعبدة للعين والململمة لعموم الحواس جانبا ويتعطل إراديا أو لا إراديا كل" استنفار نقدي " ليستسلم لها الناظر طوعا ويسلم لها قياده بسلاسة وبلا مقاومة. وفي استسلامه إنما يستسلم لبلاغة الصورة التي تحكي الواقعي أكثر من الواقع نفسه وفي مساحتها الإفتراضية والرمزية تتم النقلة من الواضح إلى الأوضح ومن الأوضح إلى الفاضح أو من الناقص إلى الزائد. ما يفسر إلى حد كبير " تفضيل عموم الناس للصورة التي تنقلهم من الأفكار المجردة إلى الأشياء الحسية أو توضح المعنويات عن طريق مقارنتها بالحسيات " بالقدر الذي يفضلون به أيضا وفي وضعيات أخرى - وهنا نسجل اختلافا وديا مع عصفور - الصور التي تنقلهم من المحسوسات إلى المعنويات أو توضح الحسي عن طريق تشبيهه بالمعنوي". [1] وبين التفضيلين، إنما يتراوح الإنسان بين متعتين حسية وروحية وكلتاهما تجتمعان في توليفة الصورة وبلاغتها المزدوجة.

إن هذه " القوة النزوعية " [الفارابي] عند المتلقي ومرسل الصور تسير بالأحرى في الإتجاهين ومعهما نستشعر نسبا من اللذة والترجيح تتأبى على التفاضلات الحاسمة المعجونة في طينة الثنائيات المعهودة والأزواج المعيقة للنظرة الشمولية على أكثر من صعيد.

يحكم الإستمتاع الذي هو بمثابة القاعدة في التعامل مع الصورة مبدأ يقع خارج عن نطاق الأزواج الضيقة، إنه مبدأ الكاتارسيس الوجداني والمعرفي كما الحسي

---

(1) وجه الإختلاف ميلنا إلى عدم ترجيح التفضيل. فالتأرجح الأنطولوجي للكائن بين متع الجسد ومتع الروح لا ينبغي التعامل معه في صيغة الأفضلية بصفته حاملا لمقولتين متضادتين بل ومتكاملتين. يقول عصفور عن هذا الذي لا نوافقه عليه: وبالضرورة نستقبح الصورة التي تنقلنا من نطاق المحسوسات إلى مجال المعنويات أو توضح الحسي عن طريق تشبيهه بالمعنوي >>. من جهتنا، نرى بأن الصورة في عصرنا بخاصة تنجح في كل آن في تحقيق هذا الذهاب والإياب بين المعنوي والمادي والمادي والمعنوي دون هذا << الإستقباح >> بالضرورة في الحالة الثانية.

والجثماني سواء بسواء. وبداخله لا مجال لاستقباح واستحسان بالمعنى الجازم والحاسم. والسبب حسب ملاحظة وجيهة للفيلسوف [بول ريكور] هو هذا التحرر من قبضة اليومي والموازين الموغلة في الإعتيادية. ومن جملتها إيثار الحسي على المعنوي بطبيعة الحال، " فجمالية التلقي والإنفتاح على الممكن والفرجة والجماعة المسلية تحرر الناظر أو المتفرج من قبضة اليومي وتوفر له تباعدا يجعل الكاتارسيس أقدر على القيام بتقويمات جديدة (أخرى) للواقع(وبما ليس واقعا)".[1]

يشهد على ذلك بالملموس، وإن بطرق مخاتلة، هذا " الخداع " الجوهري في التماهيات المقترفة على قدم وساق داخل جماعة الأنترنيتيين. تماءٍ كان أحسن من عبر عن حقيقته في السجل البلاغي هو [عبد القاهر] في مقارنته الخصبة بين الإستعارة والتشبيه القابلة للسحب على سياقات أخرى ومنها السياق الاجتماعي. ففي الوقت الذي لا زال فيه التشبيه مقتنعا بإمكان المماثلة فإن الإستعارة تذهب أبعد في إرصان الفناء والتوحد بين الموجودات. فالإنتقال من التشبيه إلى الإستعارة، بزعمه، هو في حقيقة الأمر انتقال يتجاوز الفذلكة اللغوية ليلامس المعايشة الأنطولوجية. إنه انتقال من الصيغة المنطقية " هذا مثل ذاك " إلى الصيغة الصوفية والغنوصية "هوهو". ومن مظاهر هذه التوحدات الإنصهارية في التماهيات إياها " تصوير المعنويات أيضا ومحاكاتها".[2] تصوير لا بد وأنه حافل بانعراجات وانعطافات وتشظيات مضاعفة، كونه يتعلق بالتصوير أولا وبهذا العصي الأزلي على القبض ثانيا: الفضاء الفلتان للمعنويات والروحانيات. وكالواقعيات فالمعنويات قابلة لتشكلات متناسلة إن لم تكن تضاهيها في هذه المقدرة. ما يدفع إلى افتراض أن المتع المستخلصة منها إن لم تكن معادلة لغريمتها " الواقعية " فستكون أوفر منها وأكثر كثافة وأشد نوعية.

يتعلق الأمر بهذه " الوقفة السلوكية " المعروفة عند الفلاسفة المسلمين والتي لا مكان فيها لمفاضلة ومقايسة بين المعنويات والماديات ولا بين الواقعيات والخيالات بل بحشد من الإنفعالات والعواطف والنزعات الإنسانية المختلطة. تتسامى في المعنويات وتتجذر في الواقعيات وما بينهما يتحقق هذا التوازن الأثير الذي هو

(1) Paul Ricoeur , in: Amparo: op cit p/ 43.

(2) عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص ص 231/230 وكذلك: ابن سينا: فن الشعر، ص/ 196.

عماد كل كائن ونسغ الكون برمته.

إن الخاصية المائزة للتماهيات من خلال الصورة هي اللجوء المتواتر إلى التقنع وما يوفره من هوية غفل مخلوطة بمتعة التنصل من الأنا " الرديئة " حسب عبارة ألمانية، الأنا الاجتماعية النمطية. والحال أن التماهي بهذا المعنى هو فك ارتباط الفرد بحقيقته العينية والعيانية وإلحاقه بحقيقته (حقائقه) المتخلية. يقول أحد هؤلاء المهووسين بالتواصل المعلوماتي: يمكن لي بفضل هذا أن أكون موضوعا لإخراج مسرحي متزامن (إخراجات متعددة وظهورات كثيرة) تحت أقنعة عديدة والتوجه إلى الصيد على الخط...[1]

<<Je peux aussi , quand à moi , me mettre en scène simultanément sous de multiples masques et ainsi aller à la pêche à la ligne >>.

فالتراسل الغفل عبر الويب يمنح أهله تواصلا من نوع خاص قوامه تذوق أسلوب في التواصل ذي إيقاع متقاسم وزمانية مميزة تعاش فيها سلسلة من التجارب الإحتمالية كان يمكن أن تتحقق بالملموس لولا هذا الإعتبار الأخلاقي أو ذاك في التراسل العادي الذي يكشف فيه المتراسلون عن هوياتهم " الحقيقية". بهذا المعنى، يقدم التراسل الغفل دروعا اجتماعية مناسبة تمكن أصحابه من العيش بهوياتهم المتعددة ووجوههم الأخرى دون أن يطالهم مكروه. وكم يتماهى الموقف التماهوي هنا مع هذه الأقنعة اللغوية " كما استفاض فيها [ابن سينا]. وبمقتضاها " يتلطف في المدح على سبيل كالمغالطة فيعبر عن الخسيسة بعبارة تجلوها في معرض الفضيلة (...) ويقال للحريز إنه حسن المشورة وللفاسق إنه لطيف العشرة وللغبي إنه حليم وللغضوب القطوب إنه نبيل ذو سمت وللأبله المغفل عن اللذات إنه عفيف وللمتهور إنه شجاع وللماجن إنه طريف وللمبذر في الشهوات إنه سخي". [2]

أقنعة يستحيل إنكار وظائفها الاجتماعية، فهي تزيد من فرص التواصل وتقيه شر الإحتقان والمباشرة. وهذه بدورها - وعبر تكريس آليات التخفي - ترفع أسهم

---

(1) La communication , op cit p/ 16.

(2) ابن سينا: الخطابة، من كتاب الشفاء، مذكور، ص ص / 88 - 89.

السلم الاجتماعي وتضمن ديمومة الروابط بين الأفراد والجماعات والحيلولة دون وصولها إلى نقطة اللاعودة.

إن مواربات اللغة ومخاتلاتها حتى وإن كانت لنا منها مواقف أخلاقية سلبية فهي ليست أقل قدرة على جعل الناس ينساقون وراء سرابها وفقاعاتها. وقد يتخذون من مجازاتها واستعاراتها مآوي لهم أي حقائقَ يركنون إليها سواء كانت تخص ذواتهم أو أوضاعهم وتاريخهم وحاضرهم وحتى ما ينتظرهم بالمستقبل أو ما يتوهمون أنه كذلك. فمن فرط كذب الكذاب ينتهي إلى تصديق كذبه. وخارج كل معيرة تبسيطية وأخلاقية فإن هذه الخيالات المعاشة كحقائق ترفد الناس بمسوغات الإستمرار في العيش وبمقادير من احتياجاتهم الدائمة إلى طوبى تعاش هنا والآن يعضون عليها بالنواجذ كما يمكن أن يفعلوا الشيء ذاته مع الأشياء الواقعية. وقد يذهب الأمر ببعضهم في حالات قصية لا تخلو من دلالة أنثربولوجية إلى تقديم نفسه قربانا لهذا التقلب الجميل والحلو في أبهاء الوهم الإفتراضي. فعندما سئل (M.LANDARET) الملقب بأبي الإرسالية المعلوماتية عن الأسباب الكامنة وراء تبديد بعض المبحرين لكامل ثروتهم أمام غواية الجواذب الويبية حتى أن فواتير عدد منهم تضاعفت 10إلى 20 مرة،أجاب: "لا أملك تفسيرا لذلك". وكان يقصد، بطبيعة الحال، تفسيرا عقلانيا ومقنعا ذلك أن الأمر لا يدرك إلا من منظور شمولي يأخذ بالإعتبار أولا وأخيرا هذه المقولة الفلسفية والأنثربولوجية التي ترى في الإنسان كائنا نزوعيا قبل أن يكون عاقلا أو عقلانيا. بعد ذلك، استطرد في الحديث وحكى قصة واقعية عن هذا الذي عجز عن تفسير وفك طلسماته: كانت لأحد المستعملين في créteil شبكة حقيقية من الأصدقاء والخلان تعرف عليهم بفضل جهاز الحاسوب. وقد غاب لمدة من الزمن فانتحل أحدهم اسمه المستعار وأظهر من العدوانية والوقاحة مع رواد الحلقة ما يند عن الوصف. وبعد عودة صاحب الإسم المستعار تأسف كثيرا لما حصل وذهب به الأمر إلى الإنتحار كمدا". هكذا إذاً، فعندما توقع نهاية التواصل الإقصاء من التواصل ومن جماعته إلى الأبد ومن عالم اعتاد صاحبه التوحد فيه مع الآخرين والتماهي مع الكل فإن هذا الأخير لم يعد يمتلك من القدرة ما يسمح له بمعاودة المحاولة في مكان آخرأي ضمن دائرة أخرى لشلة أصدقاء. اختزل الشخص في ماديته ولم تعد تحركه متعة ففضل أن يكون بعداد الموتى. لنتذكر بهذا الصدد" أننا

نسمي" الموت الصغير" تلك اللحظة التي تعقب الإيقاع المولد للمتعة في الأجساد أثناء الجماع". [1]

من كل ما سبق، يتضح ألا جدال في أن الصورة بتمظهراتها وتوظيفاتها العديدة باتت تنتصب في هيئة لإيديولوجيا صغيرة تمييزا لها عن الإيديولوجيات الدعائية والطنانة لبداية القرن الماضي. إيديولوجيا قوامها كتلة من النوازع والمشاعر والأشواق يغلب عليها الحسي(الجسد) والحسي المتسامي (الخيال). ومن خلالها يمكن، دون ما مبالغة، قراءة الحساسية المهيمنة العابرة على غرار خط أحمر لمجتمعاتنا ونماذج الأحلام المداعبة لمخيلات أبنائها. وفي ذلك، إنما تحصل عودة إلى الأصل الذي هو أصل. عودة الصورة إلى دلالتها الإشتقاقية الأولى IDOLUM من IDEA ومن خلالها تتحول الفكرة في حد ذاتها إلى صورة بلا مادة وإلى شكل بلا مضمون. ما يؤكد ويبرر كل هذا الولع والوله الذي يتم به الإقبال على قداس المظهر وتنحر على مذبحه القرابين وتكثف الحياة، الحياة برمتها حواليه.

إن احتضان الأشكال والحدب على المظاهر علامة دالة على بوار الأفكار وتضعضع اليقين لكنها بالآن نفسه بصيص أمل وقشة نجاة تسمح للناس بالإستمرار في التشبث بالحياة وسحب معنى (معانٍ) عليها.

سئل الإكراري ذات يوم عن مكمن لذة النوم متى يجدها الشخص ؟ فأجاب: حاصل ما في النوم تشوق يسبقه وراحة تعقبه (روضة الأفنان، ص 105). هكذا نتشوق إلى عوالم الصورة ونرتاح بعد ارتيادها. ولا يهم ما شاهدناه وتصورناه ولا إن كان حاملا لمضامين تروم التضليل أو التلاعب بالعقول أو حتى الإستقطاب إلى فكرة أو التشيع لمذهب. تلك أمور تترك كلها للعقل السجالي.

---

(1)La communication au présent , op cit , pp 38/39.

الفصل الرابع
على سبيل الختم:
نحو أخلاقيات لأجل الصورة

<< أكتب حتى وإن كان ما أكتب ليس غير كذب أقدمه على شكل حقيقة. باستطاعتنا أن نطالب بالحقيقة، لكن الصدق يكشف لنا أن الحقيقة غير موجودة. ما نصفه هنا هو الحقيقة، ومع ذلك فهي ليست الحقيقة تماما لسبب بسيط هو أن الحقيقة ليست بالنسبة لنا سوى أمنية ورعة >>

توماس بارنهار: القبو

تأسيسا على ما سبق، سنحاول المرافعة لأجل أخلاقيات للصورة. ذلك أن عوائدَ في النظر والمقاربة في الإنسانيات غدت تفرض نفسها كدوغما. ويتضح ذلك في إرادة تعميم نفس مقتضيات المنهج الوضعي القائمة على سلطة الأزواج على كل موضوعات البحث دون مراعاة لخصوصياتها بصفتها تنتمي إلى دائرة الفعل الإنساني أو لما تتميز به قطاعيا كما هو الحال بالنسبة لتيمات الخيال والمتخيل والصور والرمز والأسطورة وما شابه.

لربما كان من اللائق أن نستحضر في هذا المقام ما لمفهوم العقلانية القطاعية في الإبستمولوجيا الحديثة من أهمية نوعية. فقد كان يروم تنسيب ولجم الإتجاهات المفرطة في العقلانية والتي كانت تنحو إلى تطبيق تصوراتها وآلياتها على جميع مجالات البحث بصرف النظر عما يمكن أن يكون لها من خصوصيات عبرنا عنها أعلاه بالمنطق الداخلي Ralio Seminlaes أو بمعقوليتها الخاصة.

يجدر بنا ترهين هذا التدقيق الإبستمولوجي في هذا السياق الذي نتحدث فيه عن ضرورة أخلاقيات تخص عالم الصور بتعامل إبستمولوجي ومنهجي من نوع خاص ينسجم مع طبيعته ومنطقه الذاتي. ونرى أن مفهوم الأخلاقيات يستجيب لهذا المسعى من

حيث كونه، أصلا إعلان تميز عن مفهوم الأخلاق LA MORALE هكذا بإطلاق.

من هذا المنطلق، نلاحظ اليوم تزايد المطارحات في أوساط عدة حول الأخلاقيات النظرية بصفتها أخلاقا خاصة نؤثر، من جهتنا، تعميدها منذ الآن بالأخلاق القطاعية. فالأخلاق بإطلاق هي جماع معايير مطبوعة بالعمومية داخل مجتمع. ومن حيث هي كذلك، تطبق على الناس بدون استثناء وبغض النظر عن دورهم في المؤسسات الاجتماعية ومهنهم. وتتميز هذه المعايير بفصلها الحاسم والجازم بين " الصحيح والخاطئ، الخير الشر، الفضيلة والرذيلة، العدالة والظلم، الحسن والقبح". كما أن أصحابها يعتقدون بأن أنماط الواجبات والالتزامات التي تفرضها تعلو على سواها.

أما الأخلاقيات النظرية " فليست معايير عامة للسلوك بل معايير لمهنة أو وظيفة أو مؤسسة أو مجموعة. وفي هذا المنحى، أمكن الحديث عن أخلاقيات العلم وأخلاقيات الطب والرياضيات وغير ذلك.ومن خصائصها الفارقة إمكان تبريرها دون الرجوع إلى أي مؤسسة أو مرجعية متعالية، فهي شأن دنيوي ولذلك تتخذ أشكالا مختلفة". انطلاقا من هذا التحديد النظري، أجدني مدفوعا إلى الحديث عن أخلاقيات للصورة بصفتها حاملة لمعاييرها الخاصة. معايير لا شيء يمنع بأن تتحول في فترات إلى روح معممة لو صادفت على مستوى الحركية الاجتماعية والثقافية ما يساعدها على ذلك. ومما لا شك فيه أن ازدهار اللايقين والرواج الهائل للشكوكية وغلبة التنسيبات في المجالات المعرفية والسلوكية يدفعون في اتجاه توسيع دائرة وصلاحية هذه " المعايير الخاصة " التي تفرض، بدورها، تعاملات خاصة حسب كل موضوع موضوع، وتبعا لكل وضعية [1].

---

(1) حول فصل ممكن بين الأخلاق والأخلاقيات والأخلاق والدين والمرجعيات القائمة على الأزواج الفاصلة والحدود، يراجع:

ديفيد رزنيك: أخلاقيات العلم، ترجمة عبد النور عبد المنعم، مراجعة: يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت عدد316، يونيو 2005، ص ص 36/31.

<< مما لا شك فيه أن الريبة هي إحدى الكلمات - المفاتيح لعصرنا. ريبة إزاء الإيديولوجيات، ريبة إزاء الآغاد الضاحكة، ريبة إزاء السياسة، العلم، العقل والحداثة، ريبة إزاء =

تنحو عديد من المؤشرات السوسيولوجية إلى تأكيد هذا المعطى القاعدي من السياسة إلى العائلة مرورا بحلقات وسيطة ووسائطية كالإستهلاك والتبادل والجسد وتنامي الإستعراضية الاجتماعية. إستعراضية خصها (كي دوبور)، كما هو معلوم، بدراسة رائدة بعنوان " المجتمع المشهدي " أو " مجتمع الفرجة " [1] حيث " يتحول المستهلك الواقعي إلى مستهلك للأوهام". غير أن هذه الإستعراضية شاهدة، بشكل خاص، على الزوال التدريجي للحدود بين ما هو عام وما هو خاص، بين ما هو موقوف على السر العائلي أو المهني أو السياسي وما هو قابل للإعلان والإشهار. وزوال هذه الحدود إنما هو أثر من آثار الزوال الكبير للحدود بين القيم والمرجعيات والأفضليات.

من جهته تبين [سلو ترديك] في تنامي هكذا نزوعات استعراضية تعبيرا قويا عن اتجاهات كلبية لا غبار عليها في معرض تشريحه لشخص [نيتشه]. هذا الذي صنفه كنموذج للإنسان الكلبي القادم، ودليله في ذلك أنه " يستعرض نفسه، يتحول إلى نص ويجعل منه ذلك شخصا لا يطاق".

إلا أن هذا الذي قيل حصريا عن صاحب " هذا الإنسان Ecce homo" قابل اليوم للتعميم في سعة على إنسان مجتمعاتنا. فمن خلال الصور التي يخلقها خلقا لا حدله ويخلق عبرها ذاته إنما يستعرض نفسه ويحولها في إصرار إلى كائن مشهدي بكل أوجهه الممكنة. وهو ما لا يجعل منه بالضرورة كائنا قابلا للتحمل سيما عند

=

فكرة التقدم وعمليا إزاء كل ما آمنا به طيلة القرن العشرين. قرن المنجزات الكبرى التي لم يسبق لها مثيل منذ فجر التاريخ وقرن الجرائم التي لا تغتفر والآمال المحبطة أيضا. ريبة كذلك إزاء كل ما هو شمولي، كوني أو كوكبي >>. هكذا عبر أمين معلوف عن السمة الأساس الطابعة بميسمها لعصرنا والسائرة بكل الإتجاهات سيما ذات الصلة بما هو نسقي، ادعائي ومتعهد للطوباويات الكبيرة، يراجع:

A. Maalouf: les identities meurtrières , op cit p/ 111.

(1) يراجع: ديبور، جي (1998) مجتمع الإستعراض، ترجمة أحمد حسان، القاهرة، شرقيات 7، ص ص 9 /28.

الأرواح الطيبة المتخلقة أو المزايدة بالأخلاق. وبهذا الصدد، لا يغربن عن البال أن السينيزموس Cynismus في صيغتها القصية تدل على الوقاحة والصلف وقد " اعتبرها (نيتشه) نفسه أرقى ما توصل إليه الإنسان على هذه الأ رض "[1].

لا شك أن في الصور التي يخلقها الإنسان بعض من هذا الصلف وهو ما يجلب عليها الكثير من المتاعب. فالسمة الأساسية للصورة في كل وقت وسيما في أيامنا الغليانة عدم اعترافها بالحدود لا الحدود القومية فحسب بل والحدود المعهودة القائمة على التضادات المانوية كالصدق والكذب والصحة والخطأ والجميل والقبيح والهنا والهناك. بالمقابل تعطي الحظوة لقيم الخلطة والمزج وتعددية أخلاقية بلا ضفاف. تلك التعددية التي تفرض على الباحث الاجتماعي، حسب درس فيبري دائم الراهنية، في المناسبات التي تشتد فيها وطأتها لزوم عتبة هذا " الحياد القيمي". حياد كفيل وحده باستخلاص جمهرة المعاني المتنابذة أو المتساكنة بالمعطى الاجتماعي والإمتناع عن تبخيس أي واحد منها. ذلك أن كل تعددية بالقيم تلازمها لزوم الظل وفرة بالمعنى سيكون من قبيل الإختزال والعسف عدم فسح المجال لكل أصواتها أيا كان هذا الصوت، مبتذلا أو ساميا، معروفا أو مغمورا، جديدا أو باليا. ولسنا بحاجة إلى التذكير بأن كل هذه التوجيهات الديونطولوجية يدرجها[فيبر] ضمن منظوره التفهمي الذي لا يقنع بالفهم كمسعى ذهني بل يضيف إليه التفهم ككرم أخلاقي.

تفترض هذه التفهمية في حالة الصورة البحث فيها لا عن عقلانية بديهية تمتح مسوغاتها خارج نطاقها بل عن معقولية ذاتية. وهو أمر لم تهتد إليه مواقف فلسفية عدة على ما في رؤاها من حدوسية وتألق ذهني كما فصلنا القول في ذلك بالفصل حول رهاب الحظوة.

لن نعود إلى هذه النقطة بالتفصيل الممل. سنكتفي بالإحالة على بعضها عرضا للتأكيد على هذا الجانب المنهجي في التعامل مع كل هذه الأشياء المدرجة بالأغلب الأعم في خانة اللاعقلي اعتمادا على أدوات كشفية غريبة عن موضوع المقاربة. في

---

(1) بول سلوتردايك: الإنجيل الخامس لنيتشه، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، كولونيا ألمانيا 2003، ص/ 78.

هذا الإتجاه نجد [خريسبوس الرواقي] يتحدث عما أسماه بالمخيلة الباطلة وهي، في زعمه تلك التي لا يوجد بين صورها والواقع أو الحقيقة أدنى علاقة. وحتى إن وجدت فلن" تكون إلا من قبيل التمثيل الباهت والإستحضار الغامض والمشوش".

لن نبذل جهدا استثنائيا لنتبين المضمر الذهني المتحكم في هذا الحكم على المخيلة بالبطلان. إنه الإعلاء غير المبرر دائما من شأن الواقع واعتبار ما سواه زيفا وضلالا، الإعلاء من شأنه على سبيل المصادرة والتسليم الجازم بوجود حقيقة تتماهى معه. ومن هذه الزاوية، فهو يقدم مثالا نافذا عن هذا الإسقاط النظري لمعايير خارجة عن منطق الصورة على الصورة. وهما هنا معيارا الواقعي والحقيقي والإستعانة بهما لإصدار حكم " أخلاقي " عليها غير قابل لاستئناف أو نقض.

المضمر الذهني نفسه يتحكم في هذا المفهوم المصقول والجميل للمعاظلة عند الحاتمي وقد وظفه في سياق استهجاني على حساب الصورة. وانطلاقا منه كشف النقاب عن مؤاخذته المركزية على الصور والصورة الشعرية واحدة منها. يتعلق الأمر عنده بـ"عبث الشعراء بالحدود المستقرة بين الأشياء وإخلالهم بالعلاقات المتعارف عليها مما جعلهم يخلطون الإنسان والحيوان والمعنوي والمجرد والمادي والمحسوس". فالمعاظلة من هذا المنظور دالة على " التداخل وتشي باختلاط الحدود بين الأشياء " كما نجده، بخاصة، فيما أسماه " الإستعارات الرديئة" والتي ذهب [قدامة] إلى حد تصنيفها ضمن " فاحش الإستعارة " إذ ما " جرى هذا المجرى من الإستعارة قبيح لا عذر له".

في الإتجاه نفسه، اتجاه الإسقاط النظري على الصور لمعايير واعتبارات خارجة عن نطاقها، يوجه [ابن سينا] نقدا أخلاقيا لاذعا لما سماه بالخيال الرديء وغاب عنه بأن الرداءة وخلافها لا معنى لهما في موازين الخيال: "فعادة الكذب والأفكار الفاسدة تجعل الخيال رديء الحركات غير مطاوع لسداد المنطق بل يكون حاله حال من فسد مزاجه إلى تشويش. ولذلك لا يصح في الأكثر رؤيا الشاعر والكذاب والسكران والمريض والمغموم ومن غلب عليه سوء مزاج أو فكر " [1].

---

(1) يراجع:

=

ولئن كان هذا القول السينوي يحتوي ضمنا على اعتراف بمشروعية الخيال بعد تخليصه من الرديء واستبقاء " الجيد " فحسب الذي يستله هنا من الرداءة كمن يستل الشعرة من العجين إلا أنه يقدم شهادة جلية على مقدار العنت الذي تجده العقلانية المهيمنة في صفوف أهل الفكر والنقد في التخلص أو على الأقل أخذ المسافة الإبستمولوجية إزاء هذا الذي عمدناه أعلاه بالهوس الممنهج بالصدق. هوس تسنده إسنادا خلفية الأزواج المعرفية والحدود العقلية وما يلتصق بها من أحكام قيمة صُعدت إلى مصاف البداهات الذهنية أو المسلمات المنطقية.

لذلك لا غرابة إذا اقترن في كل هذه الإستشهادات الحكم المعرفي القاضي بخطل الصورة المجنحة ولا صدقيتها بالحكم الأخلاقي عليها بالفساد والبطلان والتشوش والقبح والرداءة. فهذا الإقتران بين الحكمين دال أيما دلالة على ثبوت تبعية المعرفة للقيمة وللأحكام المسبقة المشتركة التي تنهض،جميعها، على الثابت المانوي للأضداد. أضداد يستحيل أبدا أن تتلاقى وتتعانق، ونعلم أن أورغانون [أرسطو] منح هذا الثابت ذريعته الفلسفية بارتكازه على مبدإ عدم التناقض والشيء هو هو ولا يمكن أن يكون غيره.

ولأن عالم الصورة يضرب عرض الحائط بمثل هذه التصورات الفصلية والقطائعية التي لا تتصور الأشياء والأفكار والأوضاع والناس إلا ضمن علاقات تقابل وتضاد فإنها أربكت ولا زالت تربك الحسابات المنهجية والتحليلية حتى لكثير من الأقلام والأدمغة المشهود لها بصفاء ذهني لافت.

ما سبق يدفعنا إلى التفكير وإعادة التفكير باستمرار في الخصوبة المنهجية التي

=

- Bundy (Murray): The Theory of imagination In: classical and mediaeval tought , univ of Illinois p /70.

عن جابر عصفور:الصورة الفنية، مذكور وكذلك:

- الحاتمي: الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت 1965 ص91 و - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: س. أ. بونياكر مطبعة أبريل، لندن 1956 ص 103 وكذلك: - ابن سينا: الشفاء، ص/175، مذكور فوق.

يحتويها مفهوم الحياد القيمي الذي تحدث عنه [فيبر] أعلاه. حياد أحرص ما يكون على مباشرة وتناول الموضوعات خارج المقولة التليدة للخير والشر وسلالتها. حياد يستبدل التعليق الكلي لأي حكم بصرامة الحكم ويستعيض عن الموقف القبلي الإسقاطي بالحدب التفهمي ويقايض الرؤية الإنقسامية والتبعيضية بالمنظور الشمولي ويدع جانبا التصور الماهوي للأشياء ليحتضن فينومينولوجيتها (ظواهريتها). منظور يهب الحظوة للتوليف على التفريق وللخلطة على الإنفصال والتمزيق.

وهذا المنظور الشمولي نفسه هو الذي انتبه إليه [ابن عربي] انتباها رائدا من خلال قولته الرائعة " الخيال لا يصدر حكما". " فإذا كان هنا خطأ فلا بد أن يكون لسبب آخر، إذ الخطأ وليد الحكم والخيال لا يصدر حكما.إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم وهي العقل".[1]

وبموجب المعاملة بالمثل، لا يحق لنا أن نصدر أحكاما على الخيال ما دام قد تعفف عن ذلك وامتنع. فالحكم قرار والقرار دال على استقرار في حين لا تفتأ صور الخيالات تتحرك وتقدم نفسها تحت ما لا نهاية له من الأشكال.وسواء في استعراضيتها أو في الكثافة الوجدانية والتواصلية التي تعاش بها من قبل المتلقين لا يفتأ نطاق المعاني الحاملة لها والمحمولة عليها يتوسع ويتمدد. لا يقر لها قرار ولا تستقر على حال إذ هي في وضع من الحركة الدائبة لجهة رمزيتها وطابعها الموارب والسيال ولجهة شتى الإستعادات والتوظيفات الصغيرة والكبيرة التي تتعرض لها من لدن الداخلين معها في علاقة ذهنية أو حسية أو حركية أو معها جميعها دفعة واحدة. فقد دأب علماء النفس على التأكيد على الإعتراف لها بقدرتها على "استنفار كل الحواس". ويعزى ذلك إلى أنماطها الوافرة والمتناسلة في الشعر أو في غيره. فهناك "النمط البصري والسمعي والذوقي والشمي واللمسي والعضوي والحركي. وكل نمط من هذه الأنماط ينقسم بدوره إلى أنواع أخرى. فالبصري ينقسم تبعا لدرجاته اللونية أو درجات الوضوح واللمسي تبعا لدرجات البرودة والحرارة أو الخشونة والملاسة أو اللين

---

(1) محمود قاسم: الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، ص ص 9/8، مذكور فوق.

والصلابة " [1].

والأهم في كل ذلك أن هذه الدرجات تعاش في تداخلها واندغامها وتناضدها لا في انفصالها وتفرقها، تعاش في تزامناتها لا في تعاقباتها ما يجعل فكرة الحد والقطيعة غريبة عن عوالم الصور، كونها مجبولة على المؤالفة بين المختلفات والأحكام فيها تكون " قرين التعرف والوعي بالإئتلاف بين الأشياء المختلفة " [2].

والمفارق في الأمر كله إصرار المعرفة العقلية على حشرها في هذا المنطق الإنشطاري رافضة بذلك تمتيعها بوضعها الإبستمولوجي الخاص. وضع يقر نوعا من " التمييز الإيجابي " والنظر إليها من زاوية ما يمكن أن نغامر بتسميته "الإستثناء الخيالي". هذا الإستثناء تستمده - وهنا المفارقة المقابلة - من عدم اعترافها هي ذاتها بالإستثناء والتمايز وهي تنهل من ينابيع تشكلها ومصادر انبنائها.ذلك أن " الصورة المتخيلة مجردة بالقياس إلى أصلها المحسوس في العالم الخارجي وهي محسوسة بالقياس إلى المعاني الجزئية التي يستخلصها الوهم وبالقياس إلى المعاني الكلية التي يستخلصها العقل". وهذه القدرة على التوليف العابر للمجالات المسيجة بإحكام يهبها مقادير متقدمة من الإبتكار والإبداعية. فحتى وإن كان التخيل لا يستغني عن الحس وفاعليته فهو قادر على التجريد أيضا، تجريد يؤهله لأن يكون " أكثر تحررا في التعامل مع صور المحسوسات بإعادة تشكيلها في هيئات جديدة لا يعرفها الحس ولا قبل له بها " [3].

لا تكمن دلالة الإبتكار هنا في استخراج شيء من لا شيء بل في القدرة المميزة على تحويل شيء إلى أشياء، وما بين هذا الشيء المفرد وجمهرة الأشياء يقطع التخيل ومعه زاده من الصور مساراته الإبداعية. وهذا الذهاب والإياب بين الحسي والتجريدي هو ما يجعل منه حسا فطنا وتفطنا حساسا يزاوجان مزاوجة ذكية بين

---

(1) Freidman (Norman): The imagery from sensation to symbol, The journal and Art of crticism ; Vol XII ; 1932 pp 364 /365.

(2) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 128، عن: جابر عصفور: ص/ 146.

(3) جابر عصفور: الصورة الفنية، مذكور آنفا، ص ص 37/36.

مستلزمات المفهمة التي تتحول إلى وجوه رمزية (Figures emblématiques) من جهة وشهوة التمثيل وبسط الأشياء أمام اشتهاءات الحواس ونزواتها من جهة ثانية. إن الصورة كما الخيال يرمزان ترميزا قويا إلى فكرة الطريق كما وردت في أقصوصة " الطريق في "التائه" لجبران خليل جبران. فقد أجابت الأم ابنتها التي سألتها من نحن ومن نكون ؟ " نحن يا ابنتي الشيء الذي لا نهاية لصغره ولا نهاية لكبره. نحن الطريق بين الإثنين "[1]. الطريق بين الإثنين: هو ذا الذي لا تتوقف الصور على اجتيازه جيئة وذهابا وهي تفلح في المزج الموصول بين الحسي والتجريدي وفية في ذلك لطوبى الإنسان الشمولي التي داعبته ولا تزال أحلام أهل تصوف وعرفان وفنون ودين وشعر وحكمة على مدار التاريخ.

تفرض هذه المسافة الأنطولوجية، هذا المسار السيزيفي الذي تقطعه الصور مقاربتها حسب تصور مغاير لإمكان الفهم وشروطه. فهم تفهمي كما قلنا أعلاه وفهم مفتوح أيضا على ممكنات المعنى يؤثر وضع نقاط الحذف مكان نقاط النهاية وهو يروي الحياة روايات شتى بقدر عدد المروي عنهم ولهم. وهذا النمط المغاير من الفهم لا ينجح سوى صنف هذه العقول الحادسة والمستبصرة على وضع اليد عليه، تلك العقول التي تترك للحياة بأوجهها المتعددة الظاهرة أو المتفتقة، المضيئة أو المعتمة حصتها من اللبس. نقول هذا الذي نقوله ويتجه تفكيرنا إلى " اللاءات الثلاث " للحكيم [كريشنا]والتي يعرف من خلالها ما هية الفهم:

" أن تفهم معناه ألا تنفي أبدا شيئا،

أن تفهم معناه ألا تتوقف أبدا عند خلاصة،

أن تفهم معناه ألا تجعل مبدأ من المبادئ يرهن حياتك".

---

(1) أقصوصة تحكي عن الحمى التي تفتك بالإنسان والمخلوقة من قبل خالق الإنسان ومناط العبرة فيها هو: الحمى لا نهاية لصغرها تهلك المصاب بها والإله لا نهاية لكبره يقبض الأرواح. والإنسان بينهما هو الطريق، هو التوليفة بين ما لا نهاية لكبره وما لا نهاية لصغره.

- جبران خليل جبران: التائه، منشورات عالم الشباب بيروت، لبنان، ط 1 2000 ص ص 68/ 69.

مقابل النفي ثمة إثبات ومقابل الخلاصة ثمة نقاط حذف وقوس مفتوح ومقابل أحادية المبدأ القبلي الناظم لحياة هناك إيثار للإرتماء في الأحضان المفتوحة لممكنات العيش. كل هذا الذي تهبه بأقساط متفاوتة الصور والإنسان ينتجها، يتأملها(يتملاها)، يتلقاها أو ينصهر في كيميائياتها. وكل ذلك يعلم للمرة الألف أن من جملة الأشياء ما لا تستمد جماليتها إلا من ذاتها على شاكلة هذه الشجرة التي أنى لها أن تجملها نظرتنا إليها ذلك أن جمالها منها لا من خارجها. " فجمال الشجرة في عزلتها هو الذي يوقظ قشعريرة في أفئدتنا. لا يتعلق الأمر بجمال نراه ثم نحكم له بذلك. جمالها فيها لإخارجها (...) إقتدارها كامن كله في انعزالها الكبير " [1].

ما قاله [كريشناتوا] في جمل شاعرة، يمكن سسلجته بالتركيز على خاصية الإستقلال النسبي لعموم الصور عن ضغط الأحكام المسبقة والإجماعات البسيطة والتأطيرات الجاهزة ومحاولات التوظيف الفجة. ففي سيولاتها ودفقها وما لا نهاية له من تشكلاتها، تكمن نقاط قوتها وسر استعصائها وشبها عن الطوق.

أمر تبينه الحكيم في مثال الشجرة وورد على لسان المفكر في مفردات متعالمة. فها هو [باشلار] يدعو الفيلسوف إلى التخلي عن عادات البحث الفلسفي في مقاربته لموضوعات ذات صلة بالخيال وما يدخل في بابه. عليه " أن ينسى معرفته ويقلع عن كل عاداته في البحث إن هو أراد مقاربة المشكلات التي يطرحها الخيال الشعري " [2]. وفي صدارة هذه العوائد، فضلا عن مبدأ الإنفصالات والمقايسات ذلك الإصرار على اللهاث في الخيالات وراء حقائق ثابتة أو تزييفات مؤكدة وانعكاسات محتومة لأشياء الواقع العياني ثم إطلاق الأحكام القيمية على عواهنها انطلاقا من كل ذلك. إنها،وعلى غرار الكلمة في شعرية التخييل حسب [بوركوس]، " راغبة في العيش بذاتها ولذاتها وتمتلئ بتعدد القيم التي لا تربطها لزاما رابطة انتقائية بل تجعل منها خزانا ضخما من الممكنات. زد على ذلك - وتلك نقطة تتقاطع مع ما أشرنا إليه سابقا من التضحية المسترسلة بالدال لفائدة مدلول مبحوث عنه بأي ثمن - أنه "

(1) K. MURTI: La revolution du silence , livre de poche , 2002 , pp /126 , 201 - 202..

(2) G. Bachelard: La poètique de l' espace , puf , paris , 1978 , p /1.

ليست الدلالة هي التـي تختفي بل " دقة المدلول" وبالتالي يصبح للكلمة هنا أكثر من معنى بقدر ما لها من وظائف "[1]. نود التشديد على هذا الجمع ضمن متوالية متسلسلة بين العيش بالذات وللذات وتعددية القيم والمعاني والوظائف كما ووفرة الممكنات وبخاصة تراجع المدلول لصالح بروز الدال. فهي تختصر كل هذه الخواص اللصيقة بمنطق التخييل. وإذا كانت صحيحة بالنسبة للتخييل الأدبي والشعري والروائي فمن باب أولى أن تكون كذلك بالنسبة للفضاء الفسيح للصور. ولأنها شعر " مشاهد " فإنها مماثلة في قيمتها الإبستمولوجية لهذا المعطى الشعري المخصوص الذي هو " ضرب من مجرى وسيرورة أكثر مما هو بناء. إنه فرادة دلالية لا تكف عن الإنولاد "[2]. وهي تتوالد في أحضان المتفاعلين معها فإنها لا تني تنتج موجات من المعاني والمغازي إلى هذا الحد الذي يمكن أن تجد فيها كل عبقرية فردية أو جماعية ضالتها وهي تتيه بين خطوطها أو أصباغها أو نقوشها أو خدعها الفنية والتقنية التي لا حد لها. يجعلها طابعها المفتوح وطبيعتها اللزوج وعباءتها الفضفاضة أكبر بكثير من أي انعكاس مرآوي للوقائع بل ملاذا يلج إليه كل الذين أعياهم التنقل بحثا عن معنى ضائع وفلتان أو أمنية عصية أو ضوء هارب أو لغز محير. فإذا كنا قد تعودنا على اتهام الصور بالمبالغة فلأن المعنى كبير حسب عبارة بليغة للرماني وحسب الشاعر الإتقان في المعاني. والوصف هو الذي يستجاد لا الإعتقاد (قدامة: نقد الشعر ص 26 - 27).

المبالغة هنا هي المقابل الشعري لهذا " الواقع الفائق " عند [بودريار] في الصورة المعاصرة. وبمقتضاهما" يصير الغائب كالحاضر والمتخيل كالمتحقق والمتوهم كالمتيقن "[3].

---

(1) J. Bourgos: Pour une poètique de l'imajinaire , editions seuil , col: pierre vives , paris , 1988 p /21.

(2) العربي الذهبي: شعريات المتخيل: اقتراب ظاهرتي، المدارس، البيضاء، ط 2000، ص/ 270 وكذلك:

- يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، نشر الملتقى، ط 1 2005.

(3) عز الدين بن عبد السلام: كتاب الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، دار الطباعة العامرة، القاهرة 1313 هـ ص /92.

ومن المظاهر الجلية لهذا اللا إنعكاس المرآوي والآلي - والذي يؤكد مرة أخرى هذا المزج القيمي الذي تتولاه الصورة - تجاوزها للمحاكاة الأرسطية التي كانت " تكتفي بتصوير الأخيار أفضل من الأخيار العاديين والأشرار أسوأ من الأشرار العاديين"، وهو ما يعني الزيادة في تحسين الخير وتقبيح الشر، إلى المحاكاة المحكومة بمفعول القلب الذي ندرك الآن وظيفته النفسية وقيمته الأنتربولوجية عبر مختلف الآليات الدفاعية التي تصدر عن لإنسان بوعي أو بدونه. قلب يضع التعريف الشائع للخير والشر نفسه موضع سؤال كبير أو تشكيكات لماحة. وبموجبه تتجاوز المحاكاة على مستوى التصوير " تحسين الحسن وتقبيح القبيح إلى تحسين القبيح أو تقبيح الحسن"فيكون بذلك قد حررها من أي أثر لمحتوى أخلاقي قبلي يملي عليها ما هية الحسن وماهية القبح ويصعدهما إلى حقائق ثابتة. فلا الحسن حسن دائما بالنسبة للجميع ولا القبيح قبيح أبد الآبدين بالنسبة للكل. وعندما تتجاسر أشكال المحاكاة عبر شتى صنوف الصور على اقتراف هذا القلب القيمي فإنها تقدم بذلك درسا أساسيا في النسبية الثقافية والقيمية التي هي شرط تفتق كل جديد وظهور غير المسبوق الكفيلين بحلحلة أوضاع وخلخلة يقينيات قد تكون عمرت طويلا وآن الأوان لا ختفائها من الواجهة.فتحقق الصورة بذلك إلى جانب التنسيب الضروري لكل تفتق وظيفتها الإستباقية أيضا. لذلك ليس من الغريب في شيء أن تكون شتى أنواع التصاوير ذهنية أو مشخصة أو بلاغية في صدارة كل اليوتوبيات التي رمت بالحجر الثقيل أو فقط ببعض الحصي المزعجة في البركة الآسنة والراكدة لوضع قائم ومقيم بات لا يطاق. فمعلوم أنه في الثورات والإنتفاضات تتولى البلاغة السياسية الممهورة بالصور تعبئة الجماهير ودغدغة أحلامها بآغاد ضاحكة كما تتولى مثيلاتها في المتخيل الديني شدهم إلى إلغازية المصدر وتشويقهم إلى لحظة المصير من خلال مختلف المشاهد القيامية في هذا المكتوب الديني أو ذاك. وما بين البلاغتين الكبيرتين للسياسة واللاهوت تتولى روعة الصورة المشاهدة هنا وهناك التنسيب الدؤوب لأفكارهم ومعتقداتهم وأحكامهم المسبقة كما وتتفيه طابوهاتهم وخلع أنصبة من المحايثة قصوى على هذه الأشياء التي لا نريد أن نراها " نصب أعيننا " بل بمحاذاتها على حد تعبير [أرسطو]. أما هي

فتتجاسر على أن تجعلك وإياها وجها لوجه. وفي كل ذلك، تضطلع الصورة بهدوء وسلاسة بوظائف انقلابية وتنسيبات للمؤسس والترويج الإستباقي لمؤسس بالقوة راقد بالرحم الأنثروبولوجي للمجتمع كما تؤشر لما يعد به الغد القريب لا البعيد، ألما - يستقبل لا المستقبل.

في هذه القدرة الإستثنائية على المزج والخلط التي هي قدرة الصورة بلا منازع، نتجاوز تحمل التناقض كعبء ومعايشته كحالة مأساوية أو كوعي شقي إلى استدماجه كقدر مقدور والتفاعل معه بصفته حالة تراجيدية أي كوضع لا فكاك منه لأنه ببساطة قوام الحياة ونسغ الكائن.

سبق ل [نيتشه]، الذي لن نستنفذ أبدا رصيده من الرؤى الإستبصارية، أن استعمل مقولة AMOR FATI عشق القدر وهو ينصح بالطريقة المثلى في التعامل مع هكذا أوضاع التي هي، في المحصلة، الحياة برمتها وأوصى بالتشبث بها والعض عليها بالنواجذ. فمن << السديم تتسلل نجمة راقصة >> حسب الشذرة الجميلة لفردريك. كما أعطى العالم المنطقي [لوباسكو] في العصر الحديث لمثل هذه الحساسية مشروعيتها النظرية من خلال صوغه لمفهوم المنطق التناقضي. هذا الذي يهبك " دفعة باتجاه حرية اللاتمايز وباتجاه اللامشروط حيث يتكاثر عدد الممكنات" (1) ويتحول فيه التناقض من حالة مزعجة إلى حالة مدهشة ومنذورة للتساكن مع إنسان عصرنا إن لم تكن مرغوبة في ذاتها ولذاتها.

ومن الزاوية نفسها كان [الجاحظ]، الذي نعرف اليوم الراهنية المتجددة لأفكاره بفضل النصوص الأنيقة لعبد الفتاح كيليطو، يسخر من الذين يلعبون لعبة الصدق والكذب مع القول الشعري ويراهم قاصرين عن إدراك كنه هذا الجنس الأدبي الرائد في نسج الصور وفق المرغوب.

فمن السذاجة أخذ الشعر مأخذ الصدق أو الكذب لأنه يتعالى على هذه التوصيفات البسيطة القائمة على الندية النهارية، الندية التي نتداولها في حال الصحو المحتاج دوما إلى بعض السكر والإغفاء حتى تظهر عتمات الأشياء وجوانبها الهاربة

(1) S. Lupasco: Logique et contradiction , paris , puf , 1947, p /165.

والفلتانة. بمقدور الشاعر أن يمدح الشيء ويهجوه في الوقت نفسه دون أن يكون مناقضا لنفسه أو منزاحا انزياحا كليا عن مناط الصدق أو خارجا عن طبيعة الأشياء ذاتها... ويتابع [الجاحظ] مبينا خصوصية المنطق التناقضي الشعري بمظاهره الثرة والخصيبة التي تحول الثالث المرفوع في المنطق الأرسطي المانوي إلى ثالث متبوع: ولن يكون الشاعر كاذبا لو مدح الشيء وذمه في وقت واحد. كل ما في الأمر أنه ركز على صفات الحسن وأشبعها في حالة المدح ثم عاد وركز على صفات القبح وأشبعها في حالة الهجاء وكلا الأمرين موجود في طباع الشيء نفسه، لا يخرج عن حدود صفاته فإنه ليس شيئا إلا وله وجهان وطرفان وطريقان. فإذا مدح الشعراء ذكروا أحسن الوجهين وإذا ذموا ذكروا أقبح الوجهين. [1]

ففضلا عن تنسيب هذه التوليفة للحسن والذميم في الشيء كما في الشخص فإنها تعيد الإعتبار للإحتمال الثالث الذي دأب المنطق الفلسفي العقلاني والعلمي كما السجل اللاهوتي على الحكم عليه بالإقصاء والنبذ واللعنة. يتعلق الأمر بتوليفة جامعة للإثنين ومتجاوزة لهما تجاوز إغناء لا إلغاء، تجاوز تكامل لا إقصاء وهو جوهر كل تفكير استعاري جدير بهذه الصفة. ذلك أن التركيز على الإستعارة آت من كونها " توحد (تؤالف) بين العقل والخيال. فالعقل يتطلب المقولة (Schématisation) والإقتضاء ثم الإستنتاج،اما الخيال فيتطلب النظر إلى نوع من الأشياء من خلال نوع آخر". [2]

تضطلع الصورة من هذا الجانب بمهمة محو الحدود المعهودة والمعلومة وقلب طاولة القيم المجترة وبروحها النفاثة المتأبية على التقييد والتضييق تكون أقدر على التقريب بين الأشخاص والعقليات والثقافات، أقدر بكثير من أية واسطة أخرى، دأبت على ذلك في الماضي القريب أو البعيد من خلال وظيفتها التجميعية حول الأوثان والتماثيل والصروح والمواقع الأثرية والمتاحف والمزارات وتقوم بالوظيفة

(1) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي،القاهرة، 1948 137/6، 5/ 174 - 175.

(2) لايكوف وجونسون: الإستعارات التي نحيا بها، مذكور أعلاه، ص /186.

ذاتها في عصر الأنترنيت والمعلوميات. فهي في هذه الحالة أو تلك خير سفير متنقل ودائم بين مختلف بقاع المعمور داخل أزمنة واقعية أم افتراضية، فردية أم جماعية. خارج الأفضل "العادي " والأخس المعتاد، بمكنتها على منوال الأقاويل الشعرية العابرة للأخلاق العادية والمنتهكة لحدودها العرفية أن " تتخيل أشياء أفضل من (الأفضل) وأخس من (الأخس) ذات جمال أو قبح، جلالة أو هوان " [1].

وفي هذا الإختراق للحدود المألوفة والمصطنعة وانتهاك المواضعات القيمية حمولات مؤكدة من السوريالية الفنية. فالسوريالية هي أصلا تعبير عن تركيبة ثورية بين هذا الواقعي الماثل أمام الأعين والقاصر في بعض تعابيره وذلك الواقع الآخر الذي يكمله، يرممه ويمطّطه وهو حصيلة إبداعية الفنان ذي الإستيحاء السوريالي أيا كان الموقع الذي يشتغل فيه والمجال الذي ينتج فيه أيضا. لهذا السبب كانت السوريالية في زمانها أكثر من موضة فنية عادية بل وحساسية اجتماعية مبثوثة وروحا متنقلة ومعدية باحثة عن إطار يحضنها وتتهيكل بداخله. وقد وفرته بأن أضحت ملتقى ومصدر إلهام واستلهام اتجاهات وحركات اجتماعية تجمع بينها تلك الرغبة المحمومة في الخروج من عنق الزجاجة، زجاجة الواقع المعلوم إلى الفضاء الفسيح لواقع آخر. واقع هو صنوه ونسيخه لكنه يخنق أنفاسه ولا يدعه " يفضح " أوجهه الأخرى المقنعة بالكاد. إنه المعادل الفني للغرفة الخلفية L'arrière chambre عند [فرويد] الرامزة إلى اللاشعور الفردي بصفته متنفسا للمكبوت وفسحة للمقموع من الرغائب.

وإذا كان الواقع المعلوم أو العياني مصاغا في لغة مباشرة، نثرية وجافة فإن وجهه الآخر، وجهه الموازي معجون في صيغ استعارية تحدد ما هو واقعي وحقيقي بالنسبة لها. وتزداد أهمية هذا الوجه إذا علمنا أن الجزء الأهم في أي واقع اجتماعي لا يفهم إلا بطرق استعارية بل حتى تصورنا للعالم الفيزيائي استعاري جزئيا. ومن هنا " تضطلع الإستعارة بدور هام في تحديد ما هو واقعي وحقيقي. أكثر من ذلك، فالتجارب الإنسانية لا يستقيم التعبير المساوق لمعطياتها إلا بالإستعانة بالخيال وبصفة

---

(1) الفارابي: إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة 1949 ص /67.

خاصة بالإستعارة لأجل إظهار فرادتها ودلالتها الخاصة "[1].

هذه القدرة على إبراز مكمن الفرادة والدلالة الخاصة وفسح المجال أمام الجزئي المهدد دو ما ابتلاع من قبل الكلي والشمولي تقف سدا منيعا في وجه عمليات تعويم التجارب الإنسانية وإرادة تنميطها بما ينفي عنها تميزها. وهذا الجزئي لا يعدو أن يكون " أحاسيس البشر وتجاربهم الجمالية وسلوكاتهم الأخلاقية ووعيهم الروحي "[2]، وبكلمة الأساسي في كل ما هو بشري وفي كل تركيبة أنتربولوجية بصرف النظر عن فوارق الزمان والمكان والإنسان.

وهنا نفهم لم تشتد مشاعر الجفاء إزاء الصور كلما اقتربنا من أصحاب الشفافية الفكرية والذهنية والمسلكية، هؤلاء الذين يبتغون وبأي ثمن أن يكون كل شيء واضحا، متمايزا ومشروطا بشروطه وبالتالي منفصلا حتما عما ليس هو. بيد أن سيرورة التداخل التي يشتغل الخيال وفقها - وتضطلع الصورة ضمن هذا الإشتغال بالدور الرائد تقترف جرم المعاظلة بصفتها " عبثا بالحدود". عبث لا يتسامح معه هؤلاء ولا يتصورون له مسوغات. ومن حيث هو كذلك، فهو الأقرب إلى كشف حقيقة الجسد الإنساني بكل تشعباته وتشابكاته ذلك أنه يأخذ بيد الأحاسيس في دربات ومنعرجات اللغة الأخرى، تلك اللغة الإستعارية الضاجة بالصور مقابل اللغة المفاهيمية الحاجبة لهذه الحقيقة لاتخاذها الوضوح والتمايز ثابتا معرفيا غير قابل لتشكيك أو مساءلة. اللغة بهذا المعنى تحجب - حسب الخطيبي - جسم الإنسان بينما الإحساس الأكثر حميمية آت من نسيج الإستعارات. فحتى حالات الضحك والبكاء والصراخ المصاحب للكابوس مليئة بإيقاع الكلمات وصورها الصوتية ؛ ويخلص في عبارة قوية قائلا: لا يمكننا أن نتمثل جسمنا كمدرك أو كمجموعة مدركات بل كصورة وإيقاع للحياة يجسدها الفكر والفن "[3].

---

(1) لايكوف وجونسون: الإستعارات، ص ص 151 / 186.

(2) لايكوف وجونسون: الإستعارات، ص ص / 186.

(3) عبدالكبير الخطيبي: الجسد بين الصورة والدليل، ندوة الجسد والفلسفة، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، عدد 66، 1993 ص/ 65.

ثمة هوة أنطولوجية بين الإدراك الخالص والإيقاع لن تقوم بتجسيرها سوى الإستعارة وكل استعارة تنغل بإيقاعاتها الخاصة الواهبة لمشاعرنا وتجاربنا القصية المعتدلة قوامها ورونقها الفريد والمتفرد.وإذا أخذنا بالإعتبار هذا الإنهمام الكاسح بالجسد وثقافته بل وعبادته الذي غدا دينا حقيقيا في مجتمعاتنا فسوف ندرك سر كل هذا الإحتضان الكريم الذي يحظى به الفكر والسلوك الإستعاريين فيها. إنهمام لا ينفصل فيه بدوره الهوس بالجسم من خلال تقويته وتجميله وتزيينه عن الولع بالجواني فيه عبر الإقبال على وصفات روحانية بقدر ما تمتح من العوائد التليدة في هذا الموروث أو ذاك بقدر ما تنفتح على كل ما من شانه أن يروحن مظاهر العيش المعاصر الموغلة والسادرة في ماديتها. فمن الجماعات الدينية إلى المجموعات الموسيقية مرورا بالنوادي الرياضية وشبكات الجنس القائم على اشتهاء المماثل أو المغاير والممارسة الإيروطيقة الفردية (اللذة المتوحدة) أو داخل الشلة، نكون إزاء صور باذخة من هذا الإنهمام المزدوج بالجسد والروح. الجسد والروح بحسبانهما استعارة للعيش الجيد وتقاسم المشاعر والتجارب والشبق.

ومن الطريف حقا أن يكون الحرص المعاصر على استنفاد معايشة الحياة كاستعارة لحاجيات الجسد والروح وما تتيحه من تبادل أدوار وتقمص شخوص وأحوال وما يحتله في ذلك كله انهمامٍ " الظهور بالمظهر اللائق " هو نفسه الذي تدل عليه الإستعارة لغويا. " فالإستعارة من الإعارة كالثوب يعاره الرجل فيتغير مظهره الخارجي ويكتسي مهابة أو جمالا أو قبحا. وكل ذلك - وهذا هو بيت القصيد - لا يخرج عن نطاق الأعراض الطارئة التي لن تدوم إلا بدوام مدة الإعارة. وكما أنك لا تستطيع أن تخلع الرجل من السوقة وتغير من جوهره عندما تخلع عليه ثياب الملوك وتلبسه زيهم إذ يظل الملوك ملوكا والسوقة سوقة رغم الأزياء والأردية " [1].

لكن ليس الخلع النهائي هو الذي يهم في هذا الهوس المعاصر وغير المعاصر بالمظهر ولا حتى انصراف الذهن إلى أي جوهر يخص ملوكا أو سوقة، نبلاء أو سفلة. الأهم من ذلك هو إمكان توحد " السوقي " في شخص الملك للحظات معدودات

(1) عبد القاهر،أسرار البلاغة، مذكور، ص ص 300 / 301.

واستعادة الزمام لبعض الوقت والإستهزاء بملء فيه وحواسه بالقسمة الاجتماعية الجائرة التي قضت بغير ذلك وبشكل لا رجعة فيه. والملوك أيضا، قد تتحرك في نفوسهم رغبة لا تقاوم في تقمص شخص السوقي في غفلة من أعين العوام وبعيدا عن فضولهم. هناك وراء أسوار البلاطات حيث تتسرب طرائف ونوادر وعجائب عن هذا القلب الأنثروبولوجي في الأدوار بالإتجاه المعاكس أيضا !

إن هذا الذي دعاه النص " مدة الإعارة " هو الذي يراهن عليه في مثل هذه الحالات وفيها يستعير الإنسان فردا أو جماعة شخصيات أخرى لأجل تجريبها في خويصة نفسه لبعض الوقت والتنصل من أناه المضجرة سواء كانت من علية القوم أو من عموم الأراذل والمؤلفة قلوبهم.إن تغيير البذلة هو الذي يهم في مثل هذه الإستعارات الاجتماعية لا تغيير الجوهر الذي يئس الناس من تغييره بعد طول انتظار وكثرة وعود من كل صنف دينية وإيديولوجية وسياسة وأخلاقية.

ثمة رهان أنثروبولوجي شعوري أم لا على هذا الذي عمده [حازم] وبحق بالإحتيال في تحريك النفس وهو ما يتولاه في نظره الشعر. الشعر بوصفه صورا شعرية تقع منها بمحل القبول بمافيها من " حسن المحاكاة " [1].

نحن إزاء عبارة قوية دالة على أن المسلكية الإستعارية بالمجتمع مساوقة لتحايل أنثروبولوجي متأصل في أنسجته وقائم على حكمة راسخة مفادها: أمام استحالة وتمنع التغيير لنقنع بالتحريك. تحريك متمركز حول الآني والعابر لكنه معاش حتى أدق التفاصيل وينبغي النظر إليه كثمرة لحكمة في العيش وخبرة بشؤونها راكمها الناس وجعلتهم يرضون بالواقع الماثل أمام الأعين أو الذي تصنعه استعاراتهم صنعا لا يبتغون عنه حولا. "استعارات موصلة لنوع جديد من الخبرة تعمق الوعي بالذات وبالواقع وتجعلنا ندرك الأشياء بشكل أفضل " [2].

---

(1) حازم: منهاج البلغاء، مذكور، ص / 294.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية، مذكور، ص 192 وكذلك عن الحكمة الشعبية وخبرتها بصروف الدهر وتقلبات الحياة، العمل الذي يعد مرجعا لا غنى عنه:

- Hoggart: La culture du pauvre , paris , minuit , 1973.

يتعلق الأمر بحساسية لحظية متعوية، لذوية يحتل التحايل فيها على الأنا النمطية أولا وعلى الوضع الاجتماعي والحالة السياسية وتعويضهم المؤقت بأنا أخرى ووضع آخر وحالة أخرى قطب الرحى. هو ذا ما توفره " مدد الإعارة " تلك للناس في زحمة التدافع الاجتماعي.

إن قصارى ما تسعى إليه المسلكية الإستعارية، ومن خلالها مظاهر التوسل بشتى الصور، هو نفسه الذي سعت الشذرة النيتشية إلى تحقيقه وهي تعلن عصيانها ومفاصلتها للطريقة التقليدية في الكتابة القائمة على النسق والسرد والإسترسال والتماسك والصرامات المنهجية المعروفة فيها.إنها كانت تروم تحريك الفكر وخلخلة يقينياته وعاداته وكسر المجرى العادي للأشياء. فاشتركت بذلك مع التراجيديا في هتك حرمة الخطاب فضلا عن استهدافها زعزعة الإجماع الحاصل. زد على ذلك أنها تحمل بصمات صاحبها وتروي سيرته وتعبر عن معاناته مع الحقيقة وتكمن فعاليتها في طابعها البلاغي والشعري لا المنطقي البرهاني " [1].

هذه " المعاناة مع الحقيقة " أو بالأصح ما أريد له بقوة القانون والإكراه المؤسساتي أن يكون كذلك هو الذي يتم التخفيف من غلوائه وحدته باللجوء الفردي أو الجماعي إلى أسلوب استعاري في العيش والتفكير أيضا. أسلوب " يتقاطع فيه الإدراك مع الإنصات والفهم مع الذوق والعين مع الأذن والأنف " [2].

وهذا الدمج والتجميع الذي يتولاه النمط الإستعاري هو الذي يجعل المتعودين على الفواصل والحدود يتوجسون منه خيفة إذ يزعزع مواضعاتهم الذهنية وتصنيفاتهم المجترة ويسخر بملء فيه من الحراس الغلاظ الرابضين على البوابات والحدود والساهرين على منع أدنى احتكاك أو اصطكاك أو تماس بين عموم المختلفين من أفراد المجتمع وجماعاته.

---

(1) Œuvres complètes: F. nietzsche , robert laffont , 1993 , pp 421 /422.

(2) في شرح لرنة الجسد عند [نيتشه]، يراجع:

محمد أندلسي: نحو سياسة جديدة للكتابة في الفلسفة، مجلة عالم الفكر، المجلد 33، 4 أبريل / يوينو، 2005، ص/ 62.

والحال أن هذا النمط الإستعاري ينزع في أيامنا إلى أن تكون له الغلبة مع كل هذا التشظي الذي تعرفه الحقائق الكبرى واليقينيات الألفية رغم كل المظاهر الخادعة للتحجر والتطرف والتشنج التي تستبد بالواجهة وتحجب بضوضائها وصلفها التزايد المقابل في أسهم روح الضيافة الاجتماعية والخلطات الثقافية والإنتقائية السلوكية والتوفيقية الأخلاقية والتقمصات الجنسية المزركشة ؛ وبكلمة كل هذا الزحف الهادر من صيغ الترميق المجتمعي التي تغشى الأبصار.

فالرهان هنا قائم - على غرار الشذرة النتشية المعجونة في البلاغة الفلسفية والأدبية والوجودية - على هتك حرمة الخطاب الضوضائي السائد عبر الإصرار المتعدد، الموارب والمخاتل على تنسيبه بله تتفيهه وكسرالمجرى العادي الذي يؤطره. وبالمقابل فإنه يتولى الإعلاء من شأن التجربة وفسح المكان والمكانة للسيرة الفردية أو الجماعية (تواريخ الحياة) بالإتكاء على تعابير بلاغية متفاوتة الحبكة والروعة.

وعلى امتداد تلك المسارات، يرتسم في الأفق القوام الشاعري لنمط حياة مماثل حيث اللعب بالصور والإستعانة بالإستعارات يرومان تبديل مواطن الإقامة القارة بمواطن متحركة تعار فيها الأدوار كما تعار الأقنعة والبذلات والأقمصة. وفي كل ذلك تجد الفاعلين الاجتماعيين يضربون صفحا عن المتعة " الحقيقية " المزعومة والجوهرية المندرجة بالأغلب الأعم في الآتي المضحي بالحاضر ويقبلون بلا كلل أو ملل على هذه المتعة الشكلية المضمونة.متعة << لا تعنى كثيرا بتوجيه السلوك أو المواقف إذ هي غاية في ذاتها لا وسيلة لأية غاية أخرى >>. ولا غرابة بعد ذلك إذا كانت ضمن أغراض الشعر أبرز ما تكون في " شعر الوصف الذي لا يقصد فيه غير الإتقان في المحاكاة وطرافة التصوير وغرابة التشبيه". [1].

وينبغي التذكير هنا بأن هذا الطابع الشاعري الذي لا يتوخى سوى

(1) جابر عصفور: الصورة، مذكور، ص/ 331.

" إتقان المحاكاة " والواسم لطرائق في العيش موجود على الدوام بالمجتمعات بنسب متباينة. كل ما هنالك أنه يشهد حالات مد وجزر فتراه أحيانا يعتصم بالهوامش والزوايا المعتمة وأحيانا أخرى يثأر لنفسه فيحتل الواجهة ويتحول إلى روح معممة. مما لا شك فيه أنه تحول في مجتمعاتنا إلى ما يماثل ذلك بالنظر إلى شيوع نمط العيش الإستعاري القائم على التماهي والتمسرح والتقنع على أوسع نطاق.و يلاحظ تزامن هذه الإزدهارات مع واقع الإنمحاء التدريجي للحدود الفاصلة بين القيم والأوضاع والأفكار مقابل نزوع نحو الذوبان في البوتقة الجامعة والرحم المشتركة.

وسوف لن نكون إطلاقا مبالغين، اللهم إلا إذا كان من صنف المبالغة الدالة على كبر المعنى في البلاغة والمحمودة من حيث هي كذلك، إذا قلنا بأن غلبة التخييل بصفاته الفارقة المتمحورة حول الجحود بالفواصل والتصانيف دال على صدقية وصلاحية فرضية التخنث الأنثروبولوجي التي دفع بها الأنثروبولوجي ما بعد الحداثي [1]. تخنث، بزعمه، بات يدمغ من ألفها إلى يائها مجتمعاتنا المعاصرة حيث قيم الأنوثة تزحف رويدا رويدا على قلاع الذكورة الألفية والمحصنة. وقد لا تخلو من فائدة الإشارة إلى أنه كان ثمة تقليد راسخ في النقد العربي يربط قوة الذاكرة بالفحولة، وبمقتضى ذلك سيصير التخييل ضمنا مرادفا للأنوثي الهش، العابر والمتعدد الهيآت والصفات. " فحدة الذاكرة وقوتها علامة الفحولة والتفوق ومظهر من مظاهر الحذق والتميز". إن الذاكرة عنوان الماضي والإستظهار والإتباع والتقليد في حين يكشف التخييل التمحور حول الآني واستشراف ألما - يستقبل والولع بالتشكل الدائم ضمن هيآت ووضعيات مسبوقة، مخدومة أو غير مسبوقة. وعليه قد يكون هذا التراجع الاجتماعي البين في الوفاء لأزمنة ماضية مؤمثلة

---

(1) عن فرضية التخنث الأنثربولوجي(L'androgynisation de la societ)، يراجع:

- M. Maffesoli: Aux creux des apparences , chapitre: de l'identite aux identifications , op cit , pp 245/277.

لقاء انهماك في الآني وإلباسه شتى اللبوس التي يجود بها الخيال الخلاق للأفراد والجماعات مؤشرا ممتازا كذلك على انمحاء للحدود آخر بين الهويات الجنسية. انمحاء خرج من معطفه ناهدا هذا الإستدماج الأنثوي اللافت لصورة الذكورة والفحولة في رقة مطواعة ومرنة قابلة لألف تشكل وانصياغ.

انطلاقا مما سبق، نخلص إلى القول بأن ازدهار الصور في كل مجتمع قد يكون مؤشرا سوسيولوجيا دالا على الصعود التدريجي لنجم القيم الأنوثية بصفاتها تلك: مطاوعة، لزوجة ومرونة. وندرك مدى تأبيها جميعها على فكرة الحد والقيد وإتقانها التنقل الدائم بين الإقامات والمقامات والهويات في استخفاف كامل - قد يكون محقا - بكل التقويمات الأخلاقية المراوحة للأزواج الأزلية القائمة على خير وشر، صدق وكذب، جمال وقبح.

هوذا باعتقادنا الدرس الأنثروبولوجي المركزي الذي تحكيه انتعاشة الصور في كل زمان ومكان وتفرض معه على " الآخرين " تخصيصها بتعامل مختلف ومغاير. ذلك أنها تتمتع أصلا بوضع خاص كهذا الذي أفاض في تفصيلاته [حازم] في معرض حديثه عن الشعراء بصفتهم " أمراء الكلام ": يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده وتصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الأنفس عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم.[1]

الحق أننا هنا إزاء مدونة جامعة لمفردات أخلاقيات الصورة تتجاوز قيمتها العلمية المدار الضيق للمعرفة الأدبية لتطال مختلف تمظهرات المعطى الاجتماعي الذي لا يكف عن خلق المفاجأة حتى وإن كانت تصدم الأخلاق العادية. وإن كان ثمة من نعت يصدق عليه في هذه الحالة المتواترة هو نعت

(1) حازم: منهاج البلغاء، ص /143.

الملاماتي المعروف في السجل الصوفي المغربي ومعناه لا تلمني فيما أفعل. وهل نحتاج إلى التذكير بأن الملاماتي عند أهل التصوف هو أيضا " من لا يظهر خيرا ولا يضمر شرا " ؟

فهرس المحتويات

إهداء 3
مسرد بأسماء الاصطلاحات الأجنبية ومقابلها العربي 7
مقدمة.. 9
الفصل الأول زمن هرمس.. 13
1) متعة الأشكال 13
2) كتاب وصور 17
3) قوس منهجـــي.. 28
4) زمانيــة متشـظية 36
الفصل الثاني رهاب الحظوة.. 51
1) الهوس بالصدق.. 51
2) شهـوة العيـــن 60
3) قسيـم الحقـيقـة 75
الفصل الثالث الصورة رابطة 95
الصورة رابطة.. 95
1) حصة اللغـز.. 95
2) الـمتـاهـة 106
3) مسافر زاده الخيال.. 118
الفصل الرابع على سبيل الختم نحو أخلاقيات لأجل الصورة 133
توماس بارنهار القبو.. 133
فهرس المحتويات.. 157

ETERNAL ATTRACTION

IN THE FORMATIONS OF THE IMAGE

by

Abdallah Zarou

